

DER NASHVILLE SOUND

*Die Welt der
Country & Western Music*

PAUL HEMPHILL

DER NASHVILLE SOUND

*Die Welt der
Country & Western Music*

1970

Das Buch „Nashville Sound“ ist seit Jahren im deutschsprachigen Raum vergriffen. Trotz zahlreicher Bemühungen und Nachfragen ist es nicht mehr am Markt erhältlich und auch eine Neuauflage ist bis heute nicht erfolgt.

Da der Autor „Paul Hemphill“ heuer im 73 Lebensjahr verstorben ist, bedarf es im deutschen Sprachraum einer Würdigung seiner hervorragenden Beschreibung der Musikszene in Amerika, im besonderen in Nashville/Tn.

Diese Neuauflage ist mit den hervorragenden Fotografien des Jim McGuire vervollständigt, dessen Fotobände zum „Feinsten“ gehören.

Gerade in den Jahren 1980 bis 2000 hat in ganz Europa eine starke Renaissance der Country Music eingesetzt. Zahlreiche Clubs und Vereine wurden gegründet, immer mehr tolle Musikgruppen und Bands spielen hervorragende Country Music, und für die Fans und Interessierten dieser Musikrichtung ist dieses „Werk“ ein wichtiger Meilenstein. Hier erfährt der interessierte Leser, was damals so alles los war in Nashville und Umgebung. Die kleinen Stories rund um die Protagonisten der Country Music sind das Salz in der Suppe, die heute zu einem Einheitsbrei zu verkommen droht.

Lassen Sie sich begeistern vom Schreibstil des Paul Hemphill, seiner detailgetreuen Wahrnehmung und Neugier, mit der er den Interviewten die Würmer aus der Nase zieht und geniessen sie die tollen Bilder des Fotografen Jim McGuire.



It's now 2007. Thirty something years in Nashville and some 400 album covers later and the world is a different place. I am now settled in a live-in studio on 8th Avenue in downtown Nashville... actually nothing more than a larger version of the Wyoming Avenue store... and as coincidence would have it, this building was built in 1958 as an A&P grocery store. The music has changed dramatically and many of the great friends I made in the early days are gone... but many are still around and we are still having great late night jam sessions in my studio. But in my darkroom I have something that still amazes me. When I look at this work as a whole, I could never have planned these last thirty years or these portraits... they just happened... and I still haven't quite figured out what I really want to do in life. All I ever really wanted to do was be a jockey.

McGuire

Alle Schwarzweiß-Fotos in diesem Buch wurden von Jim McGuire fotografiert, das Copyright ist zu beachten. Zu empfehlen sind die beiden Fotobände „Nashville Portraits“ und „Historic Photos of The Opry – Ryman Auditorium 1974“. Beide Bände sind online erhältlich.



M^cGUIRE PHOTOGRAPHY

Inhaltsverzeichnis

- 7 Vorbemerkung von Connie Tex Hat
- 9 Vorwort von Paul Hemphill
- 11 Vorklang: Freitagabend bei Tootsie

HILLBILLY-HIMMEL

- 16 Music City USA
- 25 Aufnahmebesprechung mit Chet Atkins
- 29 Der Nashville Sound
- 39 Session in Bradley's Barn
- 43 Der Weg nach oben
- 54 John Wesley Ryles I.

WHITE SOUL

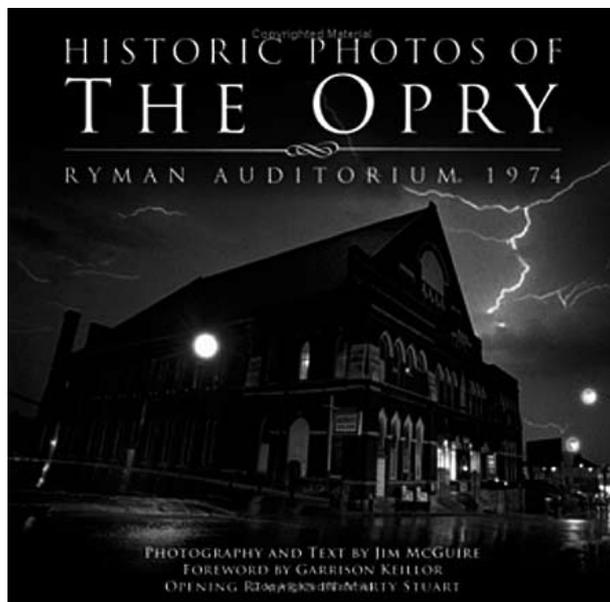
- 59 Tage der Unschuld
- 63 Sonntag in Tate City
- 66 Tage der Wandlung
- 70 Home on the Range mit Tex Ritter
- 75 Tage der Dollars
- 80 Schuhputz von DeFord Bailey

POPULARITÄT

- 83 Medium Rundfunk
- 91 Billy Dilworth
- 98 Nashville-West
- 105 Glen Campbell
- 110 Die Zukunft
- 114 Mit den Po' Boys auf Tournee

- 122 Nachklang: Samstagabend in der Opry

- 131 Paul Hemphill – Nachruf



"This book is a treasure—McGuire's pictures do everything except burst into song."—Mark Knopfler

Jim McGuire

NASHVILLE

PORTRAITS



Legends of Country Music

Sixty Portraits
by Jim McGuire

Introduction by
William R. Ferris

JIM MCGUIRE • THE NASHVILLE PORTRAITS Influenced by 1950s Hollywood cinema and Irving Penn's classic „Small Trades“ series, Nashville photographer Jim „Señor“ McGuire started his black-and-white studies of country music greats back in 1972 by capturing John Hartford and Vassar Clements after a late-night New York gig. After moving to Nashville in the early '70s, at the height of Music City's bohemian boom years, he set up shop in a dilapidated storefront on Wyoming Avenue and invited everyone from Bill Monroe to Barbara Mandrell to sit before his hand-painted canvas backdrop. The result has none of the stodginess of official portraiture but instead sly wit, playfulness and a spirit of outlaw chic. When the young Guy and Susannah Clark stand slouched in surly cool, or Townes Van Zandt fixes his camera with a telescopic stare, they seem to be inhabiting the same high-contrast noirs and major-studio mythmaking of McGuire's youth. If you haven't seen this Frist Center exhibit, which gathers 60 of McGuire's Nashville Portraits, you're missing a vital blast of visual radio. Through Sept. 9 at the Frist Center for the Visual Arts

JIM RIDLEY

Dieses Buch wurde 2009 für das Internet zum Download produziert. Beachten Sie bitte das Copyright, es liegt bei Jim McGuire für die Fotos und bei Paul Hemphill für den Text. Die verwendete Schrift: Adobe Garamond Pro

Vorbemerkung

Paul Hemphills Buch über den »Nashville Sound« ist eine kritische Betrachtung zur gegenwärtigen Situation (1969) in der Country and Western Music. In sehr eigenwilliger Form brachte Hemphill seine Gedanken und Überlegungen zu Papier und schuf so ein interessantes Werk, das – für alle, die an dieser Musikrichtung in irgend einer Form teilhaben, sei es als aktive Interpreten, sei es als Manager oder einfach Liebhaber und Zuhörer – äußerst wertvolle Hinweise und informative Schilderungen enthält.

In mühevoller Kleinarbeit interviewte der Autor bekannte und arrivierte Künstler, Promoter und Manager aus diesem Genre und fügte seine vielfältigen Eindrücke zu einem bunten Mosaik zusammen, wobei er da und dort auch durchaus seine persönlichen Ansichten zum Ausdruck bringt. Jedes Medium hat seine Krisen – und wie es scheint, steckt die Country and Western Music wieder einmal in einer solchen. Es erhebt sich nun die Frage: Muss das so sein, und wieso kommt es dazu? Hemphill bemüht sich, darauf eine Antwort zu geben, ohne direkt selbst dazu Stellung zu beziehen – seine Antwort kann man den Kommentaren jener Leute entnehmen, die Hemphill interviewte, und der Autor ist dabei äußerst geschickt zu Werke gegangen.

Die »offizielle« Geschichte der kommerziellen Country and Western Music begann erst in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, als Ralph S. Peer von »Okeh Records« mit einem transportablen Aufnahmegerät in die Südstaaten der USA fuhr, um neues, bis dahin unbekanntes Material zu suchen. Eigentlich wollte Mr. Peer die Musik farbiger Interpreten aus dem Volk auf seinen Wachsrollen festhalten – als er aber nach Atlanta im Bundesstaat Georgia kam, waren dort einfach keine farbigen Musiker und Sänger aufzutreiben. Ein Schallplattenhändler wollte Ralph Peer

behilflich sein und riet ihm, versuchsweise die Darbietungen eines unbekanntem weißen Fiedlers aus den Bergen aufzunehmen, damit zumindest die Unkosten Peers gedeckt wären. Schweren Herzens machte Peer die Aufnahmen – und innerhalb kürzester Zeit konnten davon 500.000 Platten verkauft werden! Auf diese Weise öffnete sich für jene uralten Volksweisen, die bis dahin in den ländlichen Gebieten der USA, und hier vor allem in den Südstaaten, brach gelegen hatten, Tür und Tor für eine kommerzielle Verwertung. Wie dann geschickte Manager aus diesem alten Volksgut ein millionenschweres Geschäft machten, das schildert uns Paul Hemphill.

Die Truppen der US-Armee brachten die Country and Western Music nach dem Zweiten Weltkrieg auch nach Europa, und diese Form der Musik fand bei uns viel Anklang. Kein Wunder – was sich drüben zuerst als Hillbilly und später als Country and Western Music durchsetzen konnte (Art Satherly, einer der großen Pioniere dieses Genres, bezeichnete diese Musik stets als »Folkmusic«, was ja den Tatsachen entspricht), ist im Grunde genommen nichts anderes als altes, in die Neue Welt verpflanztes europäisches Kulturgut, das von den Siedlern gepflegt und weiterentwickelt wurde und das nun – in veränderter Form – nach Europa zurückkehrte. Diese Musik wurde deshalb genauso herzlich und warm empfangen, wie man einen Verwandten empfangen würde, der nach Jahren der Emigration zurückkehrt in seine Heimat. Seither ist ein Vierteljahrhundert vergangen, und es hat den Anschein, als ob die Country and Western Music in Europa ihre eigene Entwicklung durchgemacht hätte beziehungsweise mitten in einer solchen begriffen ist. Zuerst hörte man die eigenartigen und urwüchsigen Weisen über die Sender der US-Armee und in den Clubs der amerikanischen Soldaten, und man kann ohne Übertreibung sagen, dass die Country and Western Music wesentlich zur Völkerverständigung, ja sogar zur Fraternisierung zwischen den ehemaligen Gegnern beigetragen hat.

Tonbandgeräte gab es damals noch keine, und der eine oder der andere war schon glücklich, wenn ihm ein befreundeter GI gelegentlich eine Country-Platte im PX-Shop besorgte. Liebhaber finden jedoch immer und überall Mittel und Wege, um ihrem Hobby zu frönen: Die ersten zaghaften Versuche wurden unternommen, diese Musik, die so ins Ohr geht, selbst zu spielen und zu singen, und das war verhältnismäßig einfach, da man dazu weiter nichts als eine Gitarre, eine halbwegs annehmbare Singstimme und musikalisches Einfühlungsvermögen benötigte – abgesehen von einigen Englischkenntnissen. Allmählich fanden sich da und dort junge Leute zusammen und bildeten die ersten Gruppen, die aber zunächst nur bei Parties und privaten Veranstaltungen spielten. Wer das Glück hatte, einen GI seinen Freund zu nennen, der bezog bei diesem auch die Noten und Texte der beliebtesten Weisen. Wer diese Möglichkeit nicht hatte, musste sich in mühevoller Kleinarbeit die Texte selbst zusammenstückeln, indem er – jedes Mal wenn eine bestimmte Weise in einer der vielen Wunschen-

dungen zu hören war – Zeile für Zeile mitschrieb, soweit er den Text verstehen konnte. Dass dabei manchmal die ulkigsten Dinge zu Papier gebracht wurden, weiß der Autor dieser Zeilen aus eigener Erfahrung – aber die Idiome von Tennessee, Texas oder Alabama kann man nun einmal nicht über Nacht erlernen, selbst wenn man ein ausgesprochenes Sprachtalent besitzt.

Als dann in Europa die ersten erschwinglichen Tonbandgeräte auf den Markt kamen, wurde die Sache schon viel einfacher, obwohl zu diesem Zeitpunkt in manchen Gegenden die Soldatensender nur mehr schwer zu empfangen waren. Allmählich kam es bei den europäischen Interpreten zu einer Spezialisierung, und damit entstanden neue Probleme – vor allem bei der Interpretation der Bluegrass Music. Der typische Bluegrass Sound ist ja an ganz bestimmte Instrumente gebunden, hauptsächlich an Fiedel und Banjo. Wer das »Fiddling« beherrscht, der kann aus jeder Violine eine »Fiddle«, eine Fiedel, machen – Banjos gab es aber anfänglich in Europa überhaupt nicht, zumindest nicht auf dem hiesigen Markt. Auch hier wurde oft der Umweg über das PX eingeschlagen, manche Idealisten wieder besorgten sich die Anschriften der Herstellerfirmen der begehrten Instrumente und ließen diese direkt aus den Vereinigten Staaten importieren, was natürlich sehr teuer kam.

So sind im Laufe der letzten Jahre zahlreiche Gruppen entstanden, und die Country and Western Music machte nicht einmal vor dem Eisernen Vorhang halt – so gibt es etwa in der Tschechoslowakei eine ganze Reihe hervorragender Gruppen, welche die Lieder dieses Genres nicht nur im englischen Originaltext, sondern gelegentlich auch in ihrer Muttersprache vortragen, was äußerst originell

anzuhören ist. Die Liebhaber der Country and Western Music sind sehr rege. Es werden öffentliche Veranstaltungen aufgezogen, die sich einer ständig wachsenden Besucherzahl erfreuen, man hat eigene Fachzeitschriften ins Leben gerufen, die oft unter den denkbar schwierigsten Voraussetzungen verfasst und gedruckt werden, oft nur von ein oder zwei Leuten, die nicht selten von der Abfassung des Manuskripts bis zur Vervielfältigung, die oft mit den einfachsten Hilfsmitteln durchgeführt wird, alle Arbeitsgänge in ihrer Freizeit selbst erledigen. Schließlich wurde die Nachfrage nach Platten mit Country and Western Music so groß, dass man sich in der Schallplattenbranche Europas doch dazu entschloss oder, genauer genommen, gezwungen sah, solche Platten zu importieren. So gewinnt die Country and Western Music ständig an Boden, als eine Musik, die etwas Echtes, Gewachsenes und qualitativ Hochwertiges zu bieten hat, im Gegensatz zu den billigen kommerziellen Schlagern. In letzter Zeit haben sich sogar kleine private Schallplattenfirmen gefunden, die den Mut aufbrachten, Eigenproduktionen von europäischen Gruppen zu machen, und wie es scheint, haben diese Produktionen Zukunft.

Schließlich ist auch der Einbruch in den Hörfunk gelungen, und in steigendem Maße sind Rundfunkanstalten dazu bereit, auch die Anhänger der Country and Western Music nicht mehr zu übersehen. In diesem Zusammenhang kann ich nicht umhin, den Österreichischen Rundfunk (ORF) besonders zu erwähnen – Österreich wird im Ausland sehr gern als konservativ, ja manchmal sogar rückschrittlich bezeichnet. Trotzdem ist der ORF die einzige lokale Station in Europa (1971), die seit nunmehr dreizehn Jahren eine ständige Sendereihe mit Country and Western Music hat.



Connie Tex Hat am 17. Juni 1960 zusammen mit seiner Gattin und Edgar S. Borup im Wiener Amerikahaus.

Seit drei Jahren sind zwei weitere Sendungen, die »artgleich« sind, hinzugekommen. In der Bundesrepublik sind es vor allem die täglichen Sendungen des amerikanischen Soldatensenders AFN, die dem großen Interesse – auch des deutschen Publikums für diese Musik nachkommen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Entwicklung, welche die Country and Western Music seit Kriegsende in Europa durchgemacht hat, bemerkenswert ist. Es wurde vieles erreicht, es bleibt aber noch vieles, das zu erreichen wäre. So etwa ist die generelle Einstellung der lokalen Schallplattenproduzenten – bis auf wenige Ausnahmen – unverständlich, denn man könnte, mit etwas gutem Willen und Geschicklichkeit, eine eigene Produktion dieser Musik aufbauen. Man könnte auch im Fernsehen, vor allem in Sendungen für die Jugend, Produktionen mit Country Music mit einbeziehen. Denn dass ein echtes Interesse besteht, wurde unzählige Male bewiesen – und nicht nur bei jungen Menschen.

Ich darf hier vielleicht nur zwei Beispiele anführen, die auf eigener Erfahrung basieren: Im Sommer 1970 gastierte ich mit einer der besten Gruppen Mitteleuropas, den „Bluegrass Specials“, bei den 4.000 Teilnehmern der »Buben-Olympiade« in der Steiermark. Die Begeisterung der jungen Leute, es waren Jungen zwischen 10 und 16 Jahren aus fast allen Ländern Westeuropas, kannte keine Grenzen, obwohl die Veranstaltung im Freien stattfand und bei denkbar schlechtem Wetter.

Andererseits bekomme ich immer wieder Zuschriften von älteren Menschen, die etwa folgenden Wortlaut haben: »... ich verstehe zwar nicht die Texte der Lieder, die Sie in ihrer Sendung spielen, mir gefallen aber die Melodien, weil sie ins Ohr gehen ...«

Abschließend kann man feststellen, dass sich die Country Music ihren festen Platz im Musikleben der Gegenwart erobert hat, auch in Europa. Wie diese Entwicklung weitergehen wird, hängt in erster Linie von jenen Leuten ab, die sich der Country and Western Music in irgendeiner Form verschrieben haben, sei es nun als Interpreten, Promoter, Produzenten, Publizisten, Disk-Jockeys – oder einfach Zuhörer ...

Connie Tex Hat

Vorwort

Die schönste Zeit mit meinem Vater waren immer jene Stunden, wenn wir nachts durchs Gebirge fuhren. Einen El-Producto-Stumpfen zwischen den Lippen, den er mehr kaute als rauchte, saß er gegen den Schlag gelehnt, bewegte die Zehen in den Sandalen und dünnen weißen Socken, die ihm halfen, die von lebenslangem Lastwagen fahren ständig angeschwollenen Füße zu ertragen, ließ den braungebrannten linken Arm zum Fenster raushängen und drückte den blassen rechten steif durch, damit er den schweren Dodge-Viertonner leichter um die Kurven herumbekam, wobei er hin und wieder im Rückspiegel nach dem schlingernden Anhänger schaute, der bis hoch zur Dachplane mit riesigen Spulen Baumwollschur beladen war, bestimmt für Good-year in Akron.

Es war etwa drei Uhr früh, und wir rasten durch die unheimlichen Blue Ridge Mountains, weil wir Zeit herausholen wollten, bevor die Sonne erschien und mit ihr die Autotouristen und die »Burschen«, wie mein Vater die Männer von der LKW-Kontrolle nannte. Und die einzigen Laute außer dem Surren der Reifen und dem Ächzen des Motors kamen aus dem Radio, das auf einen superstarken Piratensender eingestellt war, der von der fernen mexikanischen Grenze her die ganze Nacht hindurch für Leute wie uns Country Music spielte. XERP hieß er, glaube ich, Villa Acuña, Mexiko. Zwischendurch rüttelte ein Jahrmarktsprediger, dem in dem Warensortiment, das er anpries, nur noch signierte Starpostkarten von Christus fehlten, die Zuhörer mit einem markerschütternden Schrei wach:

Jeesus!!! Die Welt, sie wird nicht erlöst werden, oh nein, ehe sie nicht trinket von dem köstlichen Blute ... Jeesus!!! ... Vielen Dank, Schwester Maybelline, für diesen erhebenden Hymnus des Tages ... Leute, das bringt eintausend 1a-Küken ohne Geschlechtsgarantie ... Gebt eure Bestellung auf an: Jesus, Postfach 12, Del Rio, Texas ... Solange er sein Angebot aufrechterhält ... Hal-le-luuu-ja!!!

Und war der »Prediger« mit seiner Reklame fertig, legte er eine neue Platte auf, vielleicht eine junge Sängerin namens Jean Shepard mit einem Lied, das da sehr beliebt war, weil wir den Koreakrieg hatten und es mindestens eine halbe Million GIs dort drüben gab, die sehr gut wussten, wovon sie sang:

*Dear John, oh how I hate to write,
Dear John, I must let you know tonight,
That my love for you has died,
Like the grass upon the lawn;
And tonight I wed another, dear John ...**

* Lieber John, so ungern ich es auch tue, aber heute Abend muss ich es dir endlich schreiben: Meine Liebe zu dir ist verwelkt wie das Gras auf der Wiese, und heute Abend, lieber John, heirate ich nun einen anderen ...

– und mein Vater rückte sich auf seinem Fahrersitz anders hin, suchte es sich gegen die klappernde Tür bequem zu machen, während er mit müden, umrandeten Augen zu mir herüberschaute, als dramatische Pause den Stumpfen von einem Mundwinkel in den anderen wandern ließ und dann, nachdem er ein paar Sekunden darüber sinniert hatte, schließlich sagte: »Ist schon verdammt arg, einem Jungen so was anzutun, nicht?«

Um dieses Buch schreiben zu können, habe ich fast zwei Monate in Nashville in Tennessee gelebt, also direkt im »Hillbilly-Himmel«, und dort ein Dutzend Vorstellungen der Grand Old Opry gesehen sowie zahllosen Plattenaufnahmen und TV-Aufzeichnungen beigewohnt. Außerdem habe ich mit Glen Campbell die CBS-Fernsehstudios in Hollywood besucht, Bill Anderson und die Po' Boys auf Tournee durch Neuengland begleitet, in einer engen Künstlergarderobe in Bakersfield in Kalifornien gesessen, während Merle Haggard sich mit Bourbon pur die Stimmbänder ölte, ehe er sie für seine Landsleute in Schwingung setzte, und in einem einsamen Blockhaus im Nordosten von Georgia einem alten Gebirgler gelauscht, wie er mir auf seiner selbstgebauten Fiedel etwas vorspielte. Alles in allem bin ich 18.000 Luftmeilen gereist, habe rund 150 Leute interviewt und mir über ein halbes Jahr lang nichts anderes als Country Music angehört.

Doch wenn ich jetzt zurückblicke, wird mir klar, dass nichts, auch nicht noch so viele Studien, mir mehr über Country Music vermitteln könnten als das, was ich von meinem Vater und überhaupt dadurch gelernt habe, dass ich im Süden aufgewachsen bin. Denn die Country Music ist die Soul Music des weißen Südens. Sie war mit den ersten Schiffen von Europa mitgebracht worden, und dass sie sich in Gegenden wie den Appalachen, Kanada, dem ländlichen Neuengland, dem östlichen Texas und dem mittleren Kalifornien erhalten hat – in Orten wie Richmond, Boston und Philadelphia dagegen sehr bald unterging –, hat seinen Grund darin, dass diese Musik gleich den Menschen, die sie bewahrten, erdgebunden, unkompliziert, konservativ und auf ihre Art auch religiös war.

Mein Vater, der im Alter von dreizehn Jahren sein kleines Geburtsdorf in Osttennessee verlassen hatte und dann sein ganzes Leben lang in den Kohlengruben und auf den Bahnstrecken und Fernstraßen rings um Birmingham arbeitete, verstand Jimmie Rodgers, der davon sang, dass er nach Kalifornien gehen wolle, »wo man jede Nacht unter freiem

Himmel schläft«, um vieles besser als etwa Kate Smith. Darum hörte er die Country-Sender, denn die redeten seine Sprache, und dass fast das ganze übrige Amerika das als »Hillbilly«-Musik, also als hinterwäldlerisch bezeichnete, scherte ihn herzlich wenig. Es war *seine* Musik; sie gefiel ihm, sie gab ihm etwas – und was kann man von Musik mehr verlangen?

So ist dies weniger ein Buch über Musik, sondern mehr ein Buch über Menschen geworden: über die Menschen, von denen und für die sie gemacht wird, und wie, wo und warum. Es gibt zwar schon eine Handvoll Werke über Country Music, doch behandeln sie alle das Thema rein fachlich, wissenschaftlich oder historisch. Das muss es selbstverständlich auch geben. Viele Leute möchten genau wissen, was eine geschweifte Note ist, ob unter dem Dreifingerstil beim Banjo nun *drei Finger* oder aber *zwei Finger plus Daumen* zu verstehen sind oder wo die Stahlgitarre eigentlich herkommt. Doch erzählen kann eine Stahlgitarre nicht. Im Gegensatz zu Scoopie Brucie Harper aus Tootsie's Orchid Lounge in Nashville. Der kann es und tut es. Oft, ausführlich und mit Gefühl, und ob er's glaubt oder nicht, ich mag ihn gern.

PAUL HEMPHILL, Atlanta, Juli 1969

Vorklang

Freitagabend bei Tootsie

*Wer 1968 seine Rechnung nicht glattmacht,
kriegt 1969 keinen Tropfen Bier Kredit.
Vielen Dank! DIE WIRTIN
Schild in Tootsies Orchid Lounge*

»Nein – Harper. H-a-rper. Wie in dem Hit *Harper Valley PTA*. Scoopie Brucie Harper, der Country-Music-Mann aus Dixieland. Bin schon bald zwanzig Jahre Disc-Jockey. Kenne alle Stars. Jerry Lee Lewis – ha, wenn ich daran noch denke! Ich hatte Jerry eines seiner ersten Engagements verschafft. In einem Nachtclub, für fünf Dollar den Abend und zu Essen, soviel er konnte. Und nachdem er einen Abend da gearbeitet hatte, rief mich der Besitzer an und sagte: ›Der hat ja einen Magen ohne Boden!‹ Und am nächsten Tag ruft er mich abermals an und schimpft: ›Jetzt hat er mein Klavier kaputtgemacht – dieser Knabe kostet mich nicht fünf, sondern *fünfhundert* pro Abend!‹ Gut, was? Interessante Stories finden Sie hier jede Menge. Sie brauchen sich bloß umzutun und die Ohren zu spitzen. Charlene, mein Glas scheint ’n Loch zu haben ...«

Freitagabend in Nashville. Der kalte Nebel, der von den Niederungen des Cumberland am Broadway-Ende her aufsteigt, kommt wie ein pirschender Grauhai die breite Neonstraße hoch, beschlägt die Schaufenster der Restaurants, Schallplattengeschäfte und Musikalienhandlungen und schnappt nach den Passanten. Fernfahrer aus Wheeling und Metallarbeiter aus Gary mit ihren biedereren Frauen in dünnen Bauchwollkleidern vom Versandhaus bleiben vor Buckley’s Record Shop No. 2 stehen und begucken sich die neuesten LPs von Kitty Wells, treiben dann wie eine Herde Schafe weiter zu den Souvenirläden am Opry Place, wo sie über die kitschigen Andenken aus Glas und Küchenkacheln mit Sprüchen wie »Gut gekocht hält länger vor als gut geküßt« kichern und schließlich die Vortreppe zum Grand Ole Opry House hinaufsteigen, um sich für die Radio-Show anzustellen. Die Gewitzteren jedoch, die

wissen, wie kalt es an einem Januarabend im mittleren Tennessee werden kann, sitzen an den verschrammten Tischen und in den nicht minder zernarbten Nischen der Bierbar »Tootsie’s Orchid Lounge«, einen Katzensprung vom Opry House ab, betrachten andächtig die großen Glanzfotos von Country-Music-Stars, mit denen die Wände regelrecht tapeziert sind, lauschen ehrfurchtsvoll Tootsies Geschimpfe über einen auf seinem Barhocker hin und her schwankenden Betrunkenen (»Verdammt noch mal, ich will hier keine Säuferkneipe!«), schauen einem Flipperduell zweier Opry-Musiker zu (»Mann, jetzt hast du den Apparat schon das zweite mal angekippt – Schummeln kostet ’ne Lage!«), schielen mit einem Auge zur Tür, falls zufällig Little Jimmy Dickens reinkommen sollte, um sich vor dem Auftritt die Kehle anzufeuchten, und klopfen auf dem schachbrettartig gemusterten Linoleumboden mit den Füßen den Takt zu der Musikbox, aus der Loretta Lynn »Don’t Come Home A-Drinking with Loving on Your Mind« singt:

*You thought that I’d be waitin’ up
When you came home last niight,
You’d been out with the boys
And you ended up half-taiight;
But liquor and love they just don’t mix,
Leave the bottle or me behiind;
And don’t come home a-drinkin’
With lovinn’ on your miind ... **

* Du hast gedacht, ich wär noch auf, als du gestern Nacht nach Hause kamst; warst aus mit deinen Freunden; doch Alkohol und Liebe vertragen sich nun einmal nicht, drum lass die Finger entweder von der Flasche oder aber von mir – und komme nicht betrunken heim mit Liebe im Sinn... – und hier an der Theke sitzt Scoopie Brucie Harper, in kariertem Sporthemd mit Cowboyschlips, das ebenfalls karierte Sommerjackett voller Brandflecke von Zigaretten, und während er beobachtet, wie sich der Schauch bildet, als das Bier ins Glas läuft, sagt er: »Ja, ich kenne alle, und alle kennen mich. Hab schon bei den verschiedensten Sennern Scheiben aufgelegt. Momentan bin ich sozusagen im Stellungswechsel begriffen. Trage mich mit dem Gedanken, runter nach Jacksonville zu gehen, zu WVOJ, falls die mir ’n akzeptables Angebot machen. Jawoll, Sie sind hier genau am richtigen Ort. Old Scoopie Brucie kann Ihnen alles sagen, was Sie über Country Music wissen müssen, und wenn nicht, dann find ich Ihnen jemand, der’s kann. Ich bin schon seit den alten Zeiten dabei, wo man, wenn man die Idee für einen Song hatte, bloß irgendwo anzurufen und zu sagen brauchte: »Ich hätte ’ne großartige Sache für euch«, und dann sang man ein paar Takte ins Telefon, und wenn’s denen gefiel, erklärten sie, man soll gleich mal ’rüberkommen ins Tulane Hotel zu ’ner Aufnahme. Inzwischen hat sich’s ja mächtig verändert – he, da drüben ist Harold Weakley. Hallo, Harold, komm mal her, ich möchte dich mit jemand bekannt machen. Harold ist Tootsies Schwiegersohn. Drummer bei der Opry. Erzähl uns, wie lange du



da schon mitmachst.«

»Na, so ungefähr ...« »Nein, nicht bloß ungefähr. Der Mann hier schreibt ein Buch, und da brauchen wir exakte Angaben. Sag's ihm.«

»... neun Jahre ...«

»Sehen Sie?« »... und kein einziges mal gefehlt. Ich war jeden Freitag- und Samstagabend mit dabei.«

»Singen tut Harold auch. Und nicht schlecht. Erzähl ihm mal was von deinem Singen, Harold. Mach doch 'n bisschen den Mund auf.«

»Ja, ich singe ein wenig. Aber jetzt seltener als früher.«

»Komm, Harold, erzähl uns, wie du das erste Mal in der Opry gespielt hast. Das müssen Sie sich anhören, ist 'ne tolle Geschichte. Sei doch nicht so verdammt schüchtern, Harold.«

Weakley lächelt und holt sich mit einem Zahnstocher ein Restchen Brathuhn aus den Zähnen – mit einem Laut wie die Druckluftbremsen einer Diesellok. »Das erste mal bei der Opry, das vergisst man nicht«, sagt er. »Eigentlich sollte ich in der Bill Monroe Show Bill Walker begleiten. Aber es war irgendwas dazwischengekommen, was, weiß ich nicht mehr, jedenfalls waren Monroe und Walker die einzigen Stars, die erschienen, und Bill – Bill Monroe, nicht Bill Walker –, der kam also zu mir und sagte: ›Junge, du musst was singen, damit wir die Zeit füllen‹. Ich wollte erst nicht, weil ich Angst hatte, aber nach einigem Hin und Her sang

ich schließlich ein Spiritual ...«

»Hören Sie gut zu!«

»... so mit das einzige, was ich konnte ...«

»Passen Sie auf, was jetzt kommt!«

»... und musste fünf Dakapos geben!«

Scoopie Brucie kann nicht mehr an sich halten. »Na, was hab ich Ihnen gesagt? Sie sind im richtigen Laden gelandet. Wahrscheinlich können Sie ihr ganzes Buch direkt hier bei Tootsie schreiben. Da fällt mir gerade ein – wissen Sie, was Sie unbedingt machen müssen? Sich mit dem alten Jack Toombs unterhalten. Jack hat *Almost* geschrieben, in den fünfziger Jahren, als er Taxichauffeur war. Kritzelte es eines Nachts auf die Rückseite einer Fahrquittung, und George Morgan machte dann einen großen Hit daraus. Sehen Sie? Ich kenne all diese Geschichten...«

Mit einem hatte Scoopie Brucie wirklich recht, nämlich mit Tootsie's Orchid Lounge. Ein Lokal, das unstrittig Atmosphäre hat: mehrere ineinander übergehende Räume, wo an Opry-Wochenenden die Gläubigen, die Götter, die Mächtegergötter und vor allem aber die Engel der Country-Music in einer schwindelerregenden optisch-akustischen Mischung von glitzernden Getränkewerbungen, rasselnden Spielautomaten und pausenlos hämmernder Musikbox zusammenkommen, alle der unerschütterlichen Überzeugung hingegeben, dass Roy Acuff noch immer sein *Wabash Cannonball* röhren werde, wenn Leonard Bernstein längst tot und vergessen ist. Sieht man in der »Grand Ole Opry«, dieser allwöchentlichen, in sämtlichen Bundesstaaten gehörten und ungeheuer beliebten Live Radio-Show, das Jerusalem und den Davis-Cup der Country Music, dann ist Tootsie's Orchid Lounge ihre Klagemauer und ihre Club-Bar.

Tootsie, das ist Tootsie Bess, klein, aber oho. Sie stammt aus Hohenwald in Tennessee (»da, wo auch Rod Brasfield her ist«), etwa 70 Meilen südwestlich von Nashville, und sie war früher mit Big Jeff Bess verheiratet, arbeitete bei ihm und den Radio Playboys als Mädchen für alles, als Sängerin, Komikerin, Kartenverkäuferin. Das war während des Krieges, als sie jeden Tag mit einer anderthalbstündigen WLAC-Sendung in Nashville begannen und anschließend die umliegenden Landstädte mit Bühnenauftritten abtourten. Nach ihrer Trennung von Jeff eröffnete sie Tootsie's Orchid Lounge.

In den zehn Jahren seines Bestehens ist das Lokal zu einer Institution geworden. »Ich habe mal gedroht zu verkaufen«, erzählt Tootsie, »doch da haben alle erklärt, dann würden sie eben immer zu mir nach Hause kommen.« Sie kriege stets das allerneueste Musikboxmodell, »noch ehe es herauskommt«, und obendrein jeden Monat für zehn Dollar Münzen zum Anfüttern. (»Wenn deine Platte in der Box von Tootsie ist, hast du's geschafft«, heißt es in der »Music Row«, dem Viertel von Nashville, wo die Musikindustrie ihren Sitz hat.) Im Parterre hängen an den Wänden mindestens tausend Künstlerfotos aus Vergangenheit und Gegenwart und in den oberen Räumen über zweihundert mit persönlicher Widmung. Kommt ein Star herein, geht



Tootsie hinüber zur Musikbox und drückt ihm zu Ehren alle Platten von ihm, die drauf sind. Hier drinnen ist das Hüllenfoto für Del Reeves' Album „*Good Time Charlie's*“ aufgenommen und sind mehrere Szenen für einen Country-Music-Film (*Nashville Rebel*) gedreht worden; übrigens hat sich auch Tootsie selbst zu zwei Singles über ihr Lokal überreden lassen, wovon die eine „*Saturday Night at Tootsie's*“ hieß. Wie ihr die Brauerei versichert, macht sie den größten Bierumsatz in der Stadt. Wenn Polizeistunde ist, bläst Tootsie eine Trillerpfeife und ruft mit Stentorstimme: »Feierabend! Trinkt aus und trollt euch!«, läuft dann die Reihe der Barhocker ab und piekt die zu langsam Trinken-

den mit einer drei Zoll langen brillantbesetzten Hutnadel, die sie von Charley Pride, dem einzigen farbigen Star in der Country-Music, geschenkt bekommen hat.

Wer Tootsie's Orchid Lounge aber am meisten schätzt, das sind die Jungen, die es hierher in die Nashviller Kälte gezogen hat und die gegen alle Hoffnung hoffen, als Texter, Komponist, Musiker oder Sänger ihren Weg zu machen. Wie viele von ihnen es in der Stadt gibt, lässt sich schwer sagen, aber ihre Zahl ist beträchtlich. Sie kommen per Autostop oder mit dem Überlandbus, logieren sich bei der YMCA oder in einem billigen Boardinghouse ein und ziehen los, die einschlägigen Türen abzuklappern (wo sie

auf eine Phalanx von Vorzimmerdamen mit der säuselnden Frage stoßen: »Wen soll ich melden?«, und wenn am Ende ihr Mut so eingeschrumpft ist wie ihre Mittel, finden sie bei Tootsie Trost und Kredit. Ständig für rund 500 Dollar ungedeckte Schecks und für durchschnittlich 150 Dollar Anschreibzettel, die sie zusammen in einer Zigarrenkiste hinter der Theke aufbewahrt – unmittelbar unter dem Schild „BIER AUF PUMP IST POLIZEILICH VERBOTTEN“ –, zeugen von Tootsies Großzügigkeit. Aber ebenso wie all diese armen Schlucker weiß sie, dass es Carl Smith, um nur ein Beispiel zu nennen, vor zwanzig Jahren nicht minder dreckig ging, während er heute, wie sie ebenfalls wissen, eine riesige Ranch in Franklin besitzt.

Später, als die Freitagabend-Opry ihre Zuschauer entließ, kam die Flut in die Lounge zurückgeströmt, und bald war kaum noch ein Stuhl zu haben. In der Nische gleich neben dem Eingang trank ein untersetzter Mann mit wettergegerbtem Gesicht, karottenroten Haaren und langen Koteletten Bier aus der Flasche und trommelte mit den Fingernägeln auf den Tisch zu Bobby Bares „*Detroit City*“ aus der Musikbox. Seine Kleidung war billig und schon

ein bisschen durchgestoßen. Das kurzärmelige Polohemd unter dem leichten Sportjackett hatte er bis zum Hals zugeknöpft, und er bibberte noch von dem kurzen Sprung durch die Kälte vom Opry Hause hierher.

»Hätten Sie etwas dagegen, wenn ich mich zu Ihnen setze?«

»Aber nein doch, bitte sehr.«

»Danke. Ganz schön voll heute Abend.«

»Das ist es bei Tootsie immer.«

»Sie waren in der Opry, nehme ich an?«

»Ja«, sagte er. »Hinter der Bühne.«

»Dann gehören Sie also dazu?«

»Nein. Wissen Sie, ich versuche reinzukommen. War zusammen mit Dale und Leroy da, das sind die beiden, bei denen ich wohne. Die kennen drüben fast jeden, und wir drei dürfen immer so hinter die Bühne.«

Er stellte sich vor als Tommy Higgins, fünfunddreißig Jahre alt, aus Waco in Texas und seit vier Wochen in Nashville. Er habe schon immer gern Country-Lieder geschrieben und wollte endlich mal was daraus machen, und so hätte er sich fünfzig Dollar und einen Stapel seiner Songs eingesteckt und sich aufgemacht nach Music City.

Benny Martin



»Und hierher zu kommen, das war keine Kleinigkeit«, sagte er, als Charlene noch ein Bier brachte. »'n Kumpel und ich, wir hatten geklönt und gepichelt, daheim in Waco, so etwa nachts um eins, und wie ich ihm erzähle, dass ich schrecklich gern nach Nashville möchte, meint er: ›Fahren wir doch einfach hin. Jetzt gleich«. Er hatte nämlich einen Wagen und ich nicht. Ja, aber unterwegs ist er dann wohl nüchtern geworden oder hat plötzlich Bammel gekriegt, nachdem er mich eins von meinen Liedern hatte singen hören, dann nach 'ner Weile hielt er an und sagte, er muss wieder nach Hause. Ich hab ihm erklärt, mich brächten keine zehn Pferde zurück nach Waco, eh ich nicht in Nashville gewesen wäre, und so bin ich dann allein weiter. Per Anhalter – das ganze Stück von Benton rauf, was irgendwo in Arkansas ist.« Die erste Woche hier habe er sich die Füße wund gelaufen (»hatte an jedem einzelnen Zeh 'ne Blase«), doch dann sei er mit Dale und Leroy bekannt geworden, die ebenfalls Lieder schrieben und die ihn in ihrer Bude aufgenommen hätten, bis er eine Chance finde.

»Die fünfzig Dollar sind so gut wie alle«, sagte er.

»Zeichnet sich schon was ab?«

»Langsam lässt sich's ein bisschen an. Diese Woche haben sie Demonstrationsplatten von einigen meiner Lieder gemacht. Und am Montag will sich Audrey Williams, das ist die Witwe von Hank, noch weitere anhören. Ich zeig Ihnen mal 'n paar.«

Er kramte in seinen Jackentaschen herum und brachte mehrere zerknitterte Ringbuchblätter zum Vorschein, auf die er seine Texte geschrieben hatte. Das eine Lied hieß „*Send My Daddy Home*“ und erzählte von einem kleinen Mädchen, das sich zu Weihnachten nichts weiter wünscht, als dass sein Vater aus Vietnam heimkomme. Ein anderes, betitelt „*Vision in Prison*“, handelte von »einem Burschen, der sein Leben irgendwie mit Gott ins reine bringen will, bevor es vom Henker ausgelöscht wird«. Er las die Worte mit den Lippen, faltete dann die Zettel wieder zusammen und stopfte sie in die Tasche zurück. Ein paar Minuten schwieg er, dann aber stützte er beide Ellbogen auf den Tisch, legte die Stirn in Falten und erklärte: »Ich werd Ihnen sagen, wie's weitergeht. Hab mir das genau durchdacht. Ich bleibe so lange hier, bis ich festgestellt habe, ob ich Lieder schreiben kann oder nicht. Und wenn nein, dann werd ich eben rauszufinden versuchen, was ich falsch mache. Nein, ich gebe nicht auf. Ich hab doch das Gefühl dafür, und ich ...«

»Der Teufel hole diese Männer, die nichts vertragen!« brüllte Tootsie. Sie war hinter der Theke hervorgestürmt und fuchtelte mit den Armen vor einem hilflosen Betrunkenen herum, der in einem alten Militärmantel steckte, eine Wollmütze aufhatte und in tapferem Bemühen, sich auf dem hohen Hocker zu halten, von einer Seite auf die andere schwankte. »Aber Toot ...«, hub er an, doch sie schnitt ihm das Wort ab: »Für dich hat sich's ausgetootsiet! Raus mit dir! Raus!« Und Tootsie Bess, diese zierliche kleine Person in einem bedruckten Kleid und mit brillantbesetzter Brille

rief Charlene zu, die Tür aufzuhalten, zerrte den alten Mann von seinem Hocker runter und schleppte ihn wie einen nassen Sack raus aufs Trottoir. Sie blieb so lange über ihn gebeugt stehen, dass es für einen Segen gereicht hätte, kam dann wieder hereingerauscht, wischte sich die Hände an der Servierschürze ab und nahm die Beifallsrufe der Menge entgegen.

Schließlich dröhnte von einem Tisch ganz hinten eine Stimme: »Tootsie, das hättest du lieber nicht tun sollen!«

»Du willst wohl, dass ich's mit dir genauso mache?«

»Nicht doch, ich meine doch bloß, das hättest du lieber nicht tun sollen.«

»Lieber nicht tun sollen! Herrgott noch mal, der Kerl war sternhagelvoll!«

»Gewiss, Tootsie, aber ...«

»Was aber?«

»Nun, wer weiß, vielleicht schreibt er Lieder!«

Das brach den Bann. Über Tootsies Gesicht breitete sich ein Lächeln wie ein Sonnenaufgang über dem Mississippi, und in der nächsten Sekunde wieherte sie so schallend wie alle anderen. Alle bis auf Tommy Higgins, der sich räusperte, ein Zehn-Cent-Stück für Charlene auf den Tisch legte und hinausging in die kalte Nachtluft für den weiten Weg nach Hause. Wo immer das war.

HILLBILLY-HIMMEL

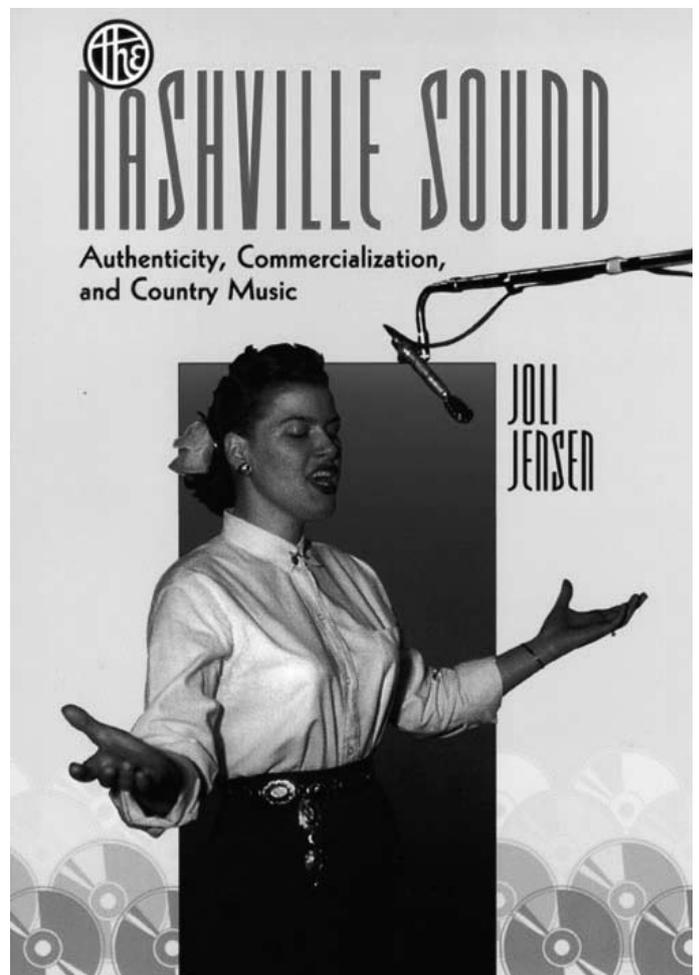
Music City, USA

Ich mache mir nicht viel aus dieser Art von Musik. Aber wir sind mal auf einer Autotour irgendwo in Indiana in einem Restaurant eingekehrt, und als die dort entdeckten, dass wir aus Nashville waren, behandelten sie uns wie Berühmtheiten. Und redeten immerzu nur von der Opry. Ich muss da doch tatsächlich mal hingehen.
Ein Bürger Nashvilles

Wer die Strecke zwischen den am weitesten auseinanderliegenden Punkten des Bundesstaates Tennessee mit dem Wagen an einem Tag bewältigen will, der muss eine gute Konstitution haben und sich selbst dann noch viel Verpflegung, jemanden, der ihn am Steuer ablöst, und eine große Schachtel Wachhaltepillen mitnehmen. »Drei ›Staaten‹ Tennessee« erklärt voller Stolz eine staatliche Werbebroschüre, und jeder, der diesen 600-Meilen-Schlauch von Memphis am Mississippi bis Bristol an der gebirgigen Virginia-Grenze schon einmal abgefahren ist, wird das sofort verstehen. Wenige US-Staaten haben ein so mannigfaltiges Gesicht wie Tennessee, die letzte Station vor dem tiefen Süden, die auf den Straßenkarten aussieht wie eine windschiefe Berghütte mit schwerer Schlagseite nach rechts. Im Osten (wo die Einheimischen sich stets zu sagen beeilen, sie seien aus Osttennessee) liegen die höchsten Gipfel des östlichen Nordamerika, die müden alten Appalachen, Land der TVA, der Hillbillies, der Rhododendronbüsche und des schwarzgebrannten Whiskys, der Nationalparks, der neuen Winter-sportorte und der riesigen Atomfabrik in Oak Ridge. Am entgegengesetzten Ende des Staates dehnt sich das flache, dampfende Deltaland, das sich von dem großen Strom nährt: fruchtbarer Boden und endlose Baumwollfelder, Beale Street, schmiedeeiserne Gitter, Magnolienromantik und Neger aus den öden Ebenen von Mississippi und Arkansas, die in Memphis Arbeit suchen. Dazwischen – von den bei den äußersten Ecken des Staates nicht minder verschieden, als diese es voneinander sind – zieht sich Mitteltennessee hin, wo die Fernstraßen zum Mississippi hin

allmählich flacher werden und vorbeiführen an Koppeln, auf denen Pferde vom Schlag der Tennessee Walking Horses grasen, an der Bourbon-Brennerei, wo der berühmte Jack Daniel's herkommt, an zedernumsäumten Feldwegen und schmucken Farmen, an welligen Hügeln, die am Horizont aufleuchten, als hätte ein Kind sie mit Buntstift hingemalt.

Und im Herzen von Mitteltennessee, praktisch also auch im Mittelpunkt des Staates, hockt dessen Hauptstadt Nashville an den roten Ufern des Cumberland wie ein Frosch, der losspringen will. Nashville (»200 Meilen südöstlich vom Bevölkerungszentrum der USA«) ist eine für südliche Verhältnisse alte Stadt. Sie wurde 1779 gegründet von einer Gruppe Pioniere, die in dieses damals noch zu North Carolina gehörende Gebiet kam, die Bäume fällte und am



Westufer des Cumberland ein paar Blockhäuser errichtete und diese mit einer Palisade umgab. Im Lauf der Jahre wuchs die kleine Siedlung dann heran zur einzigen nennenswerten Großstadt zwischen Memphis im Westen (206 Meilen entfernt), Knoxville im Osten (178 Meilen), Louisville im Norden (179 Meilen) und Chattanooga im Süden (123 Meilen), nannte sich stolz »kommerzielle Metropole der zentralen Südstaaten« (Hauptgeschäftszweige sind Bank- und Versicherungswesen) und wurde für ein Einzelhandelsgebiet von eineinhalb Millionen Menschen zum Big Daddy. Heute hat Nashville fast 500.000 Einwohner, wovon die meisten aus den umliegenden Gebieten Mitteltennessees zugezogen sind, um in den hiesigen mittelgroßen Industrien zu arbeiten, die religiöse Druckerzeugnisse, Autoglas, Schuhe, Chemikalien, Textilien und so weiter produzieren. Die Stadt ist nicht unfortschrittlich (sie führte eine der ersten funktionierenden »Metro«-Verwaltungen in den USA ein), leidet an den üblichen Wachstumsproblemen (Neger beklagen sich über Autobahnen, die ihre Wohnviertel abschneiden) und zählt gern ihre »seriösen« Institutionen auf: 14 Colleges und Universitäten (acht davon kirchlich orientiert), ein gutes Symphonie-Orchester, den Belle Meade Country Club, gepflegte reinweiße Wohnsiedlungen nach allen Richtungen hin, die Iroquois Steeplechase und ein paar interessante Bauten wie das Parthenon (dem gleichnamigen athenischen Tempel nachgebaut) und am Stadtrand die Hermitage (das historische Herrenhaus von Andrew Jacksons Plantage). »Auf Grund seiner vielen Gebäude im klassischen Stil und seines Interesses an Kunst und Bildung«, heißt es in einem von der örtlichen Handelskammer herausgegebenen Prospekt, »wird Nashville das Athen des Südens genannt.«

Nun gut, dagegen sei wirklich nichts gesagt. Doch geschah der Nashville Symphony unterdessen etwas Komisches: Sie bekam Konkurrenz, und zwar von gänzlich unerwarteter Seite. Seit 1925 beherbergt die Stadt nämlich die »Grand Ole Opry« des Senders WSM – Amerikas älteste ständige Radio-Show, eine fünf Stunden währende Prozession von Fiedlern, ländlichen Komikern, Jodlern und Volkstänzern, die jeden Samstagabend mehrere Tausend Zuschauer in das sogenannte Ryman Auditorium, ein in der City gelegenes riesiges altes Bethaus, zog und bis nach Kanada ausgestrahlt wurde.

In der Stadt selbst gehörte es zum guten Ton zu sagen, man gehe nie in die Opry; in ein Theaterstück oder ein Konzert der Symphony selbstredend ja, vielleicht auch mal ins Sulphur-Dell-Stadion, um die Nashville Vols (Regionalliga) Baseball spielen zu sehen, in die Opry aber – nein. Denn das war doch nur etwas für »Hillbillies«, also für Hinterwäldler, Waldjohnnies und Landpomeranzen, und an deren Musik Geschmack zu finden, galt für einen führenden Bürger des Athens des Südens als unfein.

Nichtsdestoweniger begannen nach dem Zweiten Weltkrieg hier und dort kleine Aufnahmestudios aus dem Boden zu schießen, zur Erleichterung für die Kolonie von Country-Musikern und Songwritern, die in Nashville und

Umgebung lebten, um der Opry nahe zu sein. Dann machte jemand einen Musikverlag auf. Und Anfang der fünfziger Jahre war alles da, was zu einem Schallplattenkomplex gehört: Verlage, konkurrierende Produktionsfirmen, Preßfabriken, Talentagenturen, auf Show-Kostüme spezialisierte Modeateliers, Musikalienhandlungen und sogar billige Pensionen für hungrige junge Männer, die frisch vom Lande hereinkamen, um ihr Glück mit dem Schreiben und Singen von Country-Liedern zu versuchen. Der Andrang zur Opry wurde so groß, dass man sie um eine verkürzte Freitagabendfassung erweitern musste und für die Samstagte geteilte Vorstellungen in Erwägung zog. Und das Schallplattengeschäft war inzwischen zu einer ausgewachsenen Industrie erblüht, die der Wirtschaft von Nashville pro Jahr erst 30, dann 50 und schließlich 60 Millionen Dollar hinzufügte. Wohl oder übel mussten sich die business-orientierten Honoratioren mit einem weiteren Beinamen für ihre Stadt abfinden: »Music City, USA«.

Plötzlich ist das alte Nashville zum zweitgrößten Schallplattenzentrum der Welt geworden, nur einen Schritt hinter New York zurück. In den 40 Studios der Stadt (vor sieben Jahren waren es nur 10), die ihre ersten Aufnahmen um zehn Uhr früh beginnen und ihre letzten nachts um eins beenden, werden mehr Singles produziert als an irgendeinem anderen Ort der Erde. In Nashville gibt es über 1.500 gewerkschaftlich organisierte Musiker sowie eine gleich große Anzahl von Komponisten und Textern, denen 29 Talentagenturen, 7 Plattenpressfabriken, 400 Musikverlage, 53 Plattenvertriebsgesellschaften, 7 Fachzeitschriften und Büros von 3 Urheberrechtsorganisationen zur Verfügung stehen. Als Zeichen dafür, was Musik für die Stadt bedeutet, diene die Tatsache, dass die größte Jahrestagung in ihren Mauern nicht etwa ein Treffen von Versicherungs- oder Bankleuten ist, sondern die »Opry Anniversary Celebration«, die alljährliche Opry-Jubiläumsfeier (in der Branche »Plattenwechsler-Ball« genannt): eine explosive Woche Mitte Oktober, wo rund 6.000 Disc-Jockeys, Show-Leute und überhaupt alle, die in der Country Music etwas sind, in Nashville zusammenkommen, um Erfahrungen auszutauschen, Golf zu spielen, zu trinken und ganz allgemein einen los zu machen.

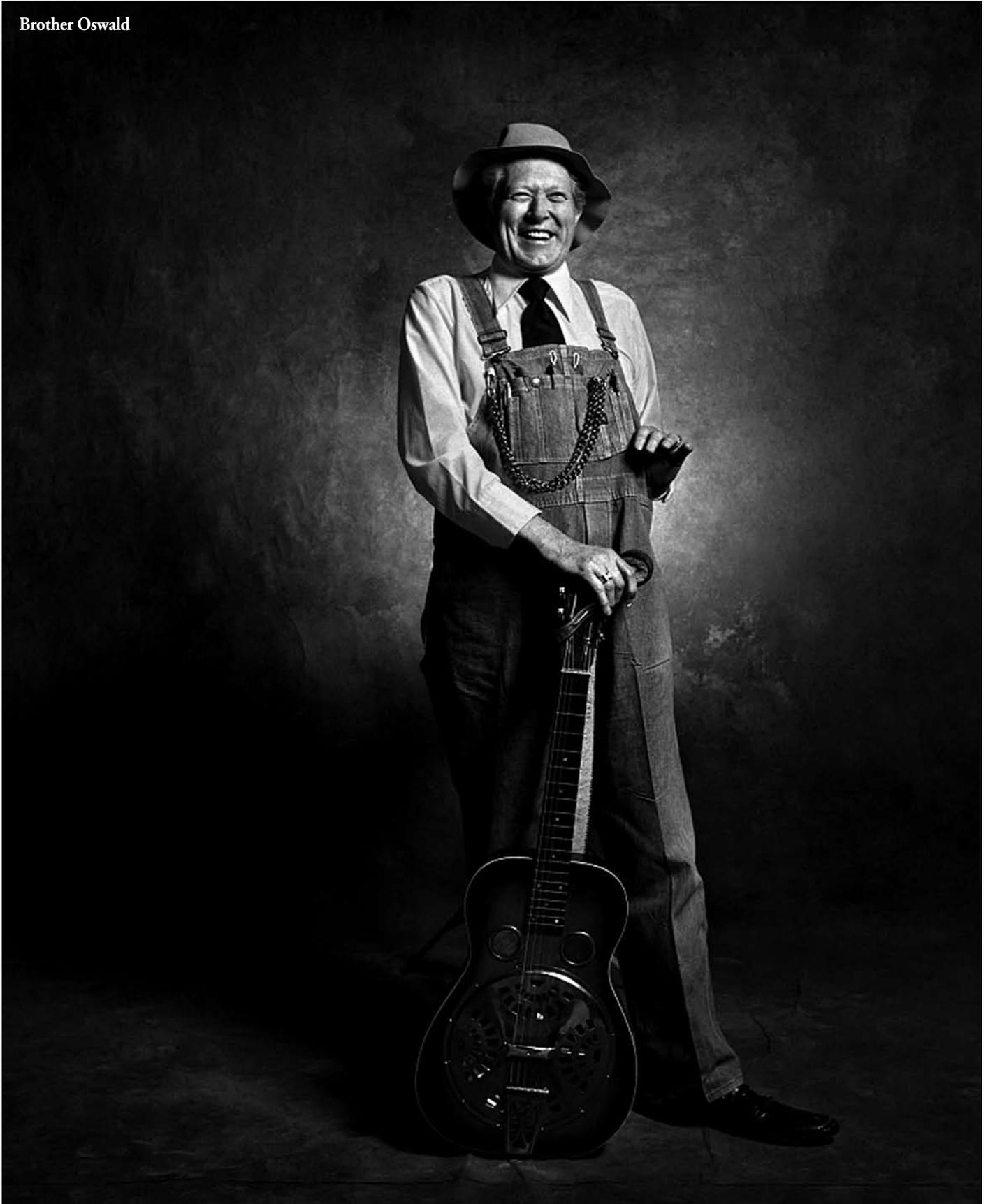
Wenn man in Nashville »Musikindustrie« sagt, meint man natürlich Country Music, obgleich Columbia Records hier zehn Prozent ihrer U-Platten aufnimmt und selbst solche Nicht-Country-Stars wie Connie Francis, Al Hirt, Perry Como, Patti Page und sogar Bob Dylan und Buffie Sainte-Marie gelegentlich hierherkommen, um den sogenannten und nicht fest definierbaren »Nashville Sound« zu finden.

Nashville ist und war seit jeher der Country Music geistige Heimat, der Hillbilly-Himmel, ein Umstand, der in mehr als einem Country-Lied gebührend erwähnt wird (*Golden Guitar* zum Beispiel erzählt von einem blinden Sänger, der auf dem Wege zu seinem Debüt an der Opry tödlich verunglückt), und nie wird das offener als an einem linden Wochenende, wenn für die Freitag- und Sams-

tagvorstellungen der Opry die Massen in die Stadt strömen – sie kommen von durchschnittlich 500 Meilen weit her, in allen nur vorstellbaren Verkehrsmitteln, übernachten in Camping-Anhängern auf den Parkplätzen mitten in der Innenstadt, schlendern in ihrer Western-Kleidung

den Opry Place und den Broadway auf und ab, bummeln durch die Andenken- und Schallplattengeschäfte, trinken in Tootsie's Orchid Lounge ein Bier, steigen in einen der vom Opry House abgehenden Stadtrundfahrtbusse, um sich die Music Row anzusehen, Hank Williams' altes Haus (»Der

Brother Oswald



52er Cadillac dort in der Einfahrt, das ist der, in dem Hank am 1. Januar 1953 starb») und das Biltmore Courts Motel (»Hier hat Don Gibson *Oh, Lonesome Me* geschrieben«), und schließlich hocken sie sich auf der Bordsteinkante vor dem hässlichen Backsteinbau des Grand Ole Opry House hin, drei Stunden, ehe sich dessen Tore öffnen, sitzen da, essen ein Minnie-Pearl-Brathähnchen aus der Tüte und suchen eine Möglichkeit ausfindig zu machen, doch noch reinzukommen, obwohl die Vorstellung schon seit sieben Wochen ausverkauft ist. »Wenn ich mal sterbe«, sagte der alte Gitarrist, »gehe ich nach Nashville.«

Voller Mißgunst und ohne jede Freude an der Sache hat das andere Nashville seine Verschanzung aufgegeben und die weiße Fahne gehisst, wenn auch nur auf Halbmast. »Nun, ich bin durchaus für Country Music«, lautet heute die typische Bemerkung. »Schließlich findet man nicht jeden Tag eine solche Industrie.« Als die sechziger Jahre zu Ende gingen, bedeutete die Country Music jährlich 100 Millionen für Nashvilles Wirtschaft, ganz zu schweigen von der internationalen Publicity, die sie der Stadt einbrachte. So viele von den Stars steckten ihr Geld in Lebensmittel-Franchises (Minnie Pearl's Fried Chicken, Tennessee Ernie Steak 'n' Biscuits, Tex Ritter's Chuck Wagon System), dass manche Leute Nashville als das Franchising-Zentrum der USA anpriesen. Der Magistrat stellte an den Stadtgrenzen Schilder mit dem Gruß WILLKOMMEN IN MUSIC CITY, USA auf, ließ die Halle des Flughafens mit Country-Motiven dekorieren und benannte die Fifth Avenue North an dem Stück, wo das Opry House steht, in »Opry Place« um. Die Vanderbilt University brachte, als Jeannie C. Riley anlässlich eines Streits um die Rechte an *Harper Valley PTA* vor Gericht musste, eine – in akademischer Neutralität gehaltene – Vorlesungsreihe über Urheber- und Ausführungsrecht. 1965 erklärte der Staat Tennessee den *Tennessee Waltz* zu seinem offiziellen Lied, und bei Richard Nixons Inauguralparade war er durch einen 15.000-Dollar-Festwagen vertreten, der die Country Music ehrte und Lester Flatt und Earl Scruggs in natura präsentierte. Doch wenn die Stadt schon mal Propaganda für ihr bekanntestes Business macht, tut sie es mit angezogener Bremse: Zum Beispiel stehen auf den blauen Seiten des Telefonbuches von Groß-Nashville unter der letzten, »Interessantes« betitelten Rubrik ganze hundert Worte, welche die Grand Ole Opry als »Volksmusikprogramm« beschreiben. Was es an Werbematerial über die Opry und die Musikindustrie allgemein gibt, kommt fast ausschließlich vom Sender WSM (der Stimme der National Life & Accident Insurance Company, der Mutter der Opry) oder von der Country Music Association.

Vier Querstraßen vom Opry House den Hügel hinauf, in der Union Street, sitzt in einem modernen Bau mit sehr viel Glas die Nashville Area Chamber of Commerce, die Handelskammer für die Stadt und das umliegende Gebiet. Leiter ihrer Abteilung für Veranstaltungen und Gästebetreuung ist Bill Hartnett, ein dünner Mann mit großen Ohren und Brille, der eine Fliege trägt und gern davon erzählt, wie

er einmal Paul Harvey vom Flugplatz habe abholen müssen (»ein richtiger Kumpel, kein bisschen eingebildet, ein Mensch wie du und ich«). Hartnett, der gesteht, Liebhaber von Country Music zu sein, sitzt zwischen zwei Stühlen, das heißt zwischen den beiden Nashvilles – auch bei sich zu Hause. »Ich lebe seit achtzehn Jahren in dieser Stadt, und die Opry kenne ich nicht nur von vor, sondern auch von hinter den Kulissen«, sagte er eines bitterkalten Wintertages, als niedrige Schneewolken die Spitze des neuen, dreißig Stockwerke hohen Wolkenkratzers der Life & Casualty wie in Watte hüllten. »Und mir gefällt sie, meine Frau aber ist eine studierte Pianistin und liebt die Symphony. Nun, angenommen, wir haben zum Wochenende zehn Bekannte von auswärts da und ich schlage vor, dass wir bei uns essen und ein bisschen was trinken und hinterher gemeinsam in die Opry gehen – darauf sagt sie gleich, sie habe schon alles für einen Bridge-Abend arrangiert, und wenn ich dagegen Einspruch erhebe, erklärt sie glattweg, sie hätte sich soeben ein Bein gebrochen. Habe ich dann aber eine Woche drauf zwei Karten für die Nashville Symphony und sage ihr, wir wollen ausgehen, nur wir beide – Sie wissen ja, wie man den besseren Hälften von Zeit zu Zeit kommen muss –, was glauben sie wohl, was sie darauf erwidert? Sie fragt: ›Wird etwa auch dieser *Eddy Arnold* da sein?‹ Und wenn ja, dann will sie nicht hin. Es gibt hier eben diese Leute, die einen Smoking tragen und ins Konzert gehen, und die haben nicht nur nichts für Country Music übrig, sondern sehen auch deren Vertreter schief an. Ich schätze, dass über die Hälfte der Einwohner von Nashville noch nie in der Opry gewesen ist.«

Doch niemand weiß besser als Bill Hartnett, was Nashville so bekannt gemacht hat, weil er es jeden Tag von neuem erfährt. 1968 erhielt sein Büro insgesamt 8.800 postalische Anfragen, und nahezu zwei Drittel davon bezogen sich auf Country Music. »Sie wollten wissen, wie man an Karten für die Opry herankommt, was es mit der ›Ruhmeshalle der Country Music‹ auf sich habe und ob die hier wirklich und wahrhaftig mit geschulterten Gitarren durch die Straßen laufen würden. Außerhalb Nashvilles oder Tennessees ist das nämlich alles, was die Leute über uns wissen. In der 200-Meilen-Zone rings um Nashville leben zwei Millionen Menschen, und das Gebiet jenseits davon, das ist, wo die Country-Stars hingehen, um ihre Shows zu machen, weil es innerhalb jenes Umkreises viele Leute gibt, die nichts weniger interessant finden, als einen Mann Gitarre zupfen zu hören.«

Hartnett beantwortete einen Anruf von jemand, der Auskunft über ein Vanderbilt-Basketballspiel haben wollte (»Am besten, Sie rufen drüben in der Universität selbst an, beim Sportbüro«), lehnte sich dann in seinem Sessel zurück und lachte vor sich hin. »Einmal habe ich in der Third National Bank einen jungen Mann gesehen, etwa sieben- undzwanzig Jahre alt, der stand da im Schalterraum, hatte einen Overall an, schmutzige Schuhe, die Mütze ins Genick geschoben, und er zog lauter zusammengefaltete Zettel aus seinen Taschen und gab sie einem der Bankangestellten.«

Hartnett erhob sich, um es vorzumachen. »So was Komisches haben Sie einfach noch nicht gesehen. Erst fasste er hier oben rein und holte einen Zettel raus, dann ein paar aus der rechten Gesäßtasche, ein halbes Dutzend aus den beiden Seitentaschen und immer so weiter. Als er sämtliche Taschen durch war, strich er die Zettel einen nach dem anderen glatt und schrieb auf die Rückseite von jedem was drauf, seinen Namen oder so was. Brauchte zu all dem wohl an die zehn Minuten. Dann schob er den Stapel Zettel dem Mann am Schalter hin, verabschiedete sich von ihm mit Handschlag und lief hinaus. Ich hatte alles beobachtet, und so ging ich hinterher zu dem Bankangestellten und fragte, was denn das zu bedeuten gehabt hätte. ›Ach‹, sagte er, ›das ist ein Musiker. War acht Wochen auf Tournee, und das sind die Schecks gewesen, die er fürs Singen gekriegt hat. Ich fragte ihn: ›Würde es Ihnen etwas ausmachen, mir zu sagen, wieviel er eingezahlt hat?‹ Und wissen Sie, was er geantwortet hat? ›Fünfunddreißigtausend Dollar.‹«

Geschichten dieser Art erzählen die Nashviller gern, wenn sie von der Auswirkung der Country Music auf ihre Stadt reden, aber Hartnett meint, diese Einstellung habe sich schon ein bisschen geändert. Er drückt das so aus: »Ich glaube, dass wir da jetzt eine Revolution durchmachen. Zunächst einmal sind die, die heute in der Country Music etwas werden, eine gehörige Portion smarter als die von früher. Gewiss, wir haben immer noch diese Typen, die mit fünf Dollar in der Tasche ankommen und stante Pede nach der Music Row marschieren, um ihre erste Million zu machen, aber nach ein paar Tagen mit hungrigem Magen bei der Union Mission landen. Ich meine, Sie können Jeanie C. Riley nehmen und sehen, dass es auch heute noch möglich ist, es über Nacht zu schaffen. Aber die meisten neuen Stars sind ganz anders, haben College-Bildung und Köpfchen. Und das merken die stieken führenden Bürger natürlich. Außerdem geht ihnen sowieso immer mehr auf, was die Country Music für Nashville bedeutet. Würde die Musikindustrie heute die Stadt verlassen – können Sie sich vorstellen, was das für Konsequenzen hätte?«

Die Music Row glaubte, in der Stadt werde gedacht: Wir mögen euch zwar nicht, euer Geld aber sehen wir gern. Heute ist die Kluft nicht mehr so groß wie in den vierziger Jahren, als sich Roy Acuff dermaßen über einen Gouverneur ärgerte, der von ihm gesagt hatte, er würde »den Staat entehren, indem er Nashville zur Hillbilly-Metropole der Welt macht«, dass er selber als Gouverneur kandidierte (wobei er mit Pauken und Trompeten durchfiel, bei der Wahlkampagne aber viele Lieder sang). Da ist die Kluft jedoch noch, und die meisten Country-Music-Leute ziehen die Konsequenz und kapseln sich zu einer engmaschigen Gemeinschaft ab. Sie wohnen in den gleichen Stadtvierteln, verkehren und heiraten fast nur untereinander, unterstützen bedürftige Kollegen (mit Hilfe eines besonderen Opry-Hilfsfonds), stellen sich taubstumm, wenn ein Außenstehender seine Nase in die schmutzige Wäsche eines Kollegen stecken will, und halten sich im allgemeinen abseits vom Hauptstrom des Nashviller Lebens, es sei denn,

sie wollen sich ein Stück davon kaufen. Natürlich haben sie auch ihre persönlichen Rivalitäten und kleinen Eifersüchteleien, aber die Notwendigkeit, gegen den Feind von draußen zusammenzuhalten, beschränkt interne Kämpfe auf ein Minimum. Mit einiger Bitterkeit und als wäre die Geschichte das einzig Wissenswerte darüber, wie Nashville seine Country-Musiker behandelt, erzählen sie, was Jim Glaser, einem cleveren jungen Sänger, Komponisten und Verleger, auf einer im Zusammenhang mit der Opry Anniversary Celebration gegebenen Cocktailparty passiert ist. »Es war alles da, was Rang und Namen hat«, berichtet Bob Woltering, Herausgeber des Country-Magazins *Music City News*, »und als irgend jemand Glaser einer jener First-Family-Ladies vorstellte, sagte die: ›Oh, von euch habe ich schon immer mal wen kennen lernen wollen.‹ Jim wurde so sauer, dass er über ihre Schulter hinweg sah und fortging. Ließ sie einfach stehen – mit ihrem Drink in der Hand und dumm guckenden Augen!« Wahrscheinlich konnte er gar nicht schnell genug zurück in seine Welt, die Music Row.

Music Row (manchmal auch »Record Row«) ist der Nashviller Name für ein acht Häuserblocks großes Karree – etwa zwei Meilen vom Zentrum, im Stadtanierungsgebiet rings um die Sixteenth und Seventeenth Avenue South, nahe der Vanderbilt University und einem ausgedehnten Negerviertel –, wo nahezu das gesamte Musik-Business von Nashville in einem Sammelsurium von renovierten ein- und zweistöckigen Altbauten und glasklaren neuen Bürohäusern operiert. Die Music Row ist somit die unmittelbare Herzkammer aller Country-Music-Industrie: Hier nimmt die RCA Victor ihre *gesamte* Country-Produktion auf, hier erzeugen Decca und Columbia Records über 90 Prozent der ihren, hier sitzt die große Mehrheit der amerikanischen Talentagenturen und Verlage für Country Music. (»Man hat dort so verdammt viele Reinschaubesuche, dass man gar nicht mehr zum Arbeiten kommt«, klagt ein unabhängiger Produzent, der sich weigert, in die Row zu ziehen, aber er bildet eine Ausnahme.) Gleich am Anfang der Row steht der modernistische 750.000-Dollar-Bau, den die Country Music Association im Frühjahr 1967 eingeweiht hat und der nicht nur ihre Büros beherbergt, sondern auch die »Ruhmeshalle« und das Museum für Country Music, wo jährlich über 100.000 Fans hinkommen, um sich die bronzenen Ehrentafeln und eine Sammlung von solchen Erinnerungsstücken anzuschauen wie das Feuerzeug, das die Sängerin Patsy Cline bei sich trug, als sie bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kam (es ist mit einer Konföderiertenflagge verziert, und wenn man es aufklappt, klimpert die eingebaute winzige Spieluhr immer noch *Dixie*). Das Gebäude gleich daneben mit den betont vornehmen dunklen Klinkern ist das Hauptquartier des Urheberrechtsverbandes Broadcast Music, Inc., und es liegt eine gewisse Poesie darin, dass BMI und CMA Schulter an Schulter am Eingang der Music Row stehen, sozusagen als zwiefache Freiheitsstatue, denn erst mit Gründung der BMI im Jahre 1939 wurde es für Country-Komponisten möglich, von ihrer Arbeit bescheiden zu leben.

Was dann in der Music Row nach diesen beiden Gebäuden kommt, lohnt kein Foto, höchstens noch die dreistöckigen sandfarbigen RCA-Victor-Studios und die bescheideneren Häuser von Decca, Capitol und Columbia. Der Rest der Row bietet sich dar als eine Collage aus »Zu-Verkaufen«-Schildern, uralten Bauten mit im Büropalast-Look aufgedonnerten Fassaden, über die Bürgersteige huschenden langbeinigen Sekretärinnen, staubigen Cadillacs, die so dicht an den Gebäuden parken, als wären sie herrenlose Hunde, die sich vor der Augusthitze im Häuserschatten verkriechen wollen, Stars wie Johnny Cash, der unter dem Schutz einer Sonnenbrille via Hintertür in ein Studio schleicht, und dann und wann in einer rückwärtigen Ausfahrt ein Tourneebus, der gerade beladen wird und auf

dessen Seitenwände vielleicht gemalt ist: »Hank Williams Jr. and the Cheatin' Hearts«.

Auf den ersten Blick neigt man zu der Annahme, die gesamte Music Row sei zu sehr damit beschäftigt, Geld zu machen, als dass sie sich um ihr Aussehen kümmern könne, in Wirklichkeit aber wartet sie nur auf die Stadt. »Unser ärgstes Hemmnis ist die kleine schwarze Wolke, die der Magistrat mit der Erklärung über unsere Häupter gehängt hat, dass man einen Boulevard durch die Sixteenth Avenue legen wolle«, sagt Mrs. Frances Preston von der BMI, »und eben deshalb hat sich hier noch nichts getan.« Als vor rund fünfzehn Jahren die Stadt ausführliche Pläne für einen Music City Boulevard verlauten ließ, schnellten die Bo-



Johnny Cash & Billy Graham

denpreise im Music Row-Viertel über Nacht hoch: Für ein Eckgrundstück in der Seventeenth, das im Januar 1965 für 39.000 Dollar gekauft worden war, wurde im Januar darauf ein 160.000-Dollar-Angebot abgelehnt; bloße 15 Yard Straßenfront, die 1961 für 15.000 zu haben gewesen waren, kosteten fünf Jahre später bereits 80.000. Jeden Monat, so scheint es, findet sich in den Zeitschriften *Music City News* oder *Billboard* etwas über einen weiteren Neubau in der Row: »Monument Records eröffnet neues Stereostudio« – »Decca baut 3-Millionen-Dollar-Objekt in Nashville« – »Grundsteinlegung für neuen ASCAP-Komplex«. In der Row ist man bereit und wartet nur noch auf die Stadt; man sieht in dem geplanten Music City Boulevard nicht nur eine bessere Umgebung zum Arbeiten, sondern auch ein schönes Schaufenster für die Country Music: direkte Zufahrt über rückwärtige Schnellrampen, in der Mitte des Boulevards eine mit Bäumen und Ziersträuchern geschmückte Insel, zu beiden Seiten Ladenzeilen und als zentraler Blickfang ein zwölfstöckiges Büro- und Apartmenthaus, das mit 4 Millionen Dollar veranschlagt ist (als das Projekt dargelegt wurde, dauerte es nur eine halbe Stunde, bis die für sein Anlaufen erforderlichen 200.000 Dollar zusammengebracht waren). Dies sowie ein ebenfalls geplantes »Opryland, USA« – 400 Acre am Stadtrand, aufgezogen in der Art von Disneyland, mit Western-Boutiquen und einem neuen, mit Klimaanlage und Drehsesseln ausgestatteten Theatersaal für die Grand Ole Opry – werden die Country Music sehr bald aus Tootsie's Orchid Lounge herausbringen. Was ganz zu dieser Wirbelwindromanze zwischen Nashville und der Country Music passt; wurde doch der erste Musikverlag in der Stadt vor kaum mehr als zwei Jahrzehnten gegründet, und heute gibt es bereits vierhundert. Wirbelwindromanze? Sie haben ja nicht einmal einen Bluttest machen lassen.

Die Wurzel von all dem ist natürlich die Grand Ole Opry. Sie nahm ihren Start eines Abends im Jahre 1925, als ein alter Bergler mit Namen Uncle Jimmy Thompson im WSM-Studio vor einem Kohlenkörnermikrofon saß und auf seiner Fiedel herumstrich, bis man ihn nach 65 Minuten aufhören ließ. Der Sender WSM (»Wir schützen Millionen«) war von der National Life & Accident Insurance Co. als Werbemittel für Versicherungspolice ins Leben gerufen worden. Innerhalb weniger Jahre wurde diese wöchentliche Country-Music-Show dann »Grand Ole Opry« getauft, und allmählich rissen sich die Country-Musiker darum, im Rundfunk zu spielen, auch wenn sie keine Gage bekamen. Es dauerte nicht lange, da war die Opry im ländlichen Amerika so traditionell geworden wie die *Saturday Evening Post*, und bald begannen Leute, die sie jeden Samstag über den Großraumsender WSM hörten, darauf zu sparen, dass sie nach Nashville reisen und sie auch mal sehen konnten. Mit der Opry wuchs die Familie der Country-Sänger und -Musiker, die in die Stadt gezogen kamen, um dort zu sein, wo sich etwas tat. Ein leichtes Leben hatten sie damals nicht. Sie wurden fast noch überall als Hinterwäldler angesehen, und die Woche über mussten

sie auf Werbeveranstaltungen, Rummelplätzen und Jahrmärkten spielen und am Samstag dann für die Opry nach Nashville zurückhasten. Plattenaufnahmen wurden in jener Zeit meist von auswärtigen Teams gemacht, die mit transportablen Geräten von New York herunterkamen, ein paar Tage lang auf Suche nach unentdeckten Talenten die Bergdörfer durchstreiften oder frühe Opry-Virtuosolen wie Uncle Dave Macon, die Carter Family und Roy Acuff aufnahmen. Mitunter ließ man die Stars auch nach New York kommen, so in den vierziger Jahren Eddy Arnold, Ernest Tubb und Roy Acuff, bis die Plattengesellschaften dann plötzlich das Rohpotential in der Country Music erkannten und einen Landekopf in Nashville einrichteten.

Jeder Historiker verweist als Erklärung für den Aufstieg der Country Music in Nashville auf die 1943 erfolgte Gründung der Acuff-Rose Publications, Inc., dem ersten Musikverlag in der Stadt. Roy Acuff, der aus den Bergen Osttennessees kam, hatte sich 1938 der Opry angeschlossen und war mit inzwischen klassischen Liedern wie *Wabash Cannonball* und *Great Speckled Bird* deren erster großer singender Star geworden. Mit Kleintourneen, Opry-Gagen und dem gelegentlichen Verkauf von Liederbüchern hatte er sich rund 25.000 Dollar zusammengespart und suchte nach einer Geldanlage. Zu dieser Zeit machte ein Schlagerkomponist aus Chicago namens Fred Rose, der unter anderem *Be Honest with Me*, *Tweedle-O-Twill* und *Red Hot Mama* geschrieben hatte, bei WSM Live-Radio-Shows, und als er mit Acuff zusammenkam, beschlossen beide, eine Verlagsgesellschaft mit dem Schwergewicht auf Country Music zu gründen. Schon damals begannen Pop-Stars wie Bing Crosby und die Andrews Sisters mit Songs in gemildertem Country-Stil gut anzukommen (*Sioux City Sue*, *You Are My Sunshine*, *Pistol Packin' Mama*), was einerseits *Billboard* 1943 zu der Prophezeiung veranlasste, aus der Tatsache, wie gut sich die Country Music selbst unter missgünstigen Bedingungen durchsetze, sei »klar ersichtlich, dass sie, wenn der Krieg einmal vorbei ist und wieder normale Verhältnisse herrschen, das Feld sein wird, das es zu beobachten gilt«, und andererseits Nashville munter werden ließ.

1945 übertrug die Decca einem gewissen Paul Cohen ihre Country-Operationen, und dieser nahm noch im gleichen Jahr im Studio B von WSM Platten mit Red Foley auf, womit für jene frühe Periode die Weichen gestellt waren. Dann eröffneten ein Mann namens George Reynolds und die beiden WSM-Tontechniker Aaron Shelton und Carl Jenkins ein Plattenstudio im Dachgeschoß vom Tulane Hotel (»Castle Studio« – wegen des Spitznamens von WSM: »Air Castle of the South«) und begannen Aufnahmen mit Leuten wie Ernest Tubb, Kitty Wells und Red Foley. »Ernest Tubb war für Decca ein regelrechter Knüller und erreichte Verkaufszahlen wie Bing Crosby«, sagt Owen Bradley, der damals Pianist war (er arrangierte Foleys erfolgreichen *Chattanooga Shoeshine Boy*) und heute Deccas Country-Produktion außerhalb von Nashville leitet.

Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre ging es schon immer schneller bergauf. Francis Craig nahm in Nashville *Near You* auf, und die Big Bands von Ray Anthony und Woody Herman kamen in die Stadt, um Platten zu machen (ausgerechnet im baufälligen alten Ryman Auditorium, dem Heim der Opry, weil sich dort ein natürlicher Echo-Effekt erzielen ließ). Bradley arbeitete vom Castle Studio aus weiter und machte sich dann selbständig, in einem alten Quonset-Schuppen in der Sixteenth Avenue South, den die Columbia heute noch benutzt.

Um 1960, keine fünfzehn Jahre nach Einrichtung des ersten Aufnahmestudios, produzierten schon die meisten der großen Schallplattenfirmen ihre gesamte Country Music in der Stadt, und 1963 war Nashville bereits zum Hillbilly-Himmel geworden: 10 Studios, 10 Talentagenturen, 4 Plattenpressfabriken, fast 2.000 Musiker und Songwriter. Nashville hatte Elvis und den Rock 'n' Roll überlebt, von Tag zu Tag brachten mehr Rundfunkstationen Country Music, Plattenfirmen holten sich ideenstrotzende junge Produzenten von der Westküste in die Stadt, Bob Dylan grub den Nashville Sound in Rillen, und selbst auf der Opry-Bühne sah man Schlagzeuge und Elektrogitarren. Wo bist du, Uncle Jimmy Thompson, jetzt, da wir dich brauchen?

Das Resultat von all dem, die Music Row, erinnert in nichts mehr an die Tage des Castle Studios, der Jahrmarktszelte und der Kofferaufnahmegeräte. Der stromlinienförmige Bau von Acuff-Rose Publications (Gott segne den *Tennessee Waltz* und Hank Williams!) in der Franklin Road, abseits der Row, beherbergt ein Studio, eine Talentagentur, eine Abteilung für Rock 'n' Roll und sogar eine eigene Druckerei (alles geleitet von Howdy Forrester, Roy Acuffs Fiedler). Letzter Schrei in der Tontechnik war noch im Jahre 1957 die dreispurige Aufnahme, heute aber gilt alles unter acht Spuren als überholt, und die modernsten Studios arbeiten bereits sechzehnspurig (»Das ist für Leute, die nicht wissen, was sie wollen«, spottet Owen Bradley). Die Country Music Association steht zu Diensten, persönlichen Managern und Agenten innerhalb einer Minute eine Liste aller wichtigen Country-Sender und Disk-Jockeys der gesamten USA zu geben. Die noch unroutinierten jungen Sänger, die vom Lande hereinkommen und denen es gelingt, einen sogenannten Nachwuchsvertrag zu erhalten, werden gleich zum Jo Coulter Studio geschickt, damit sie lernen, sich auf der Bühne zu bewegen und sich fernsehgerecht zu schminken.

Typisch für die Talentagenturen ist die Hubert Long International: Long, sechsundvierzig Jahre alt, sonnengebräunt und Junggeselle (»das einzige Bürohaus in der Stadt«, heißt es, »wo die Sekretärinnen um fünf Uhr nicht gehen, sondern kommen«) stammt aus Poteet in Texas, hat jahrelang Stars wie Kitty Wells und Webb Pierce gemanagt, bucht heute Engagements in allen Teilen des Erdballs, hat unter Moss Rose Publications 25 Komponisten in Vertrag, besitzt eine Zweigstelle an der Westküste und kontrolliert 13 Musikverlage.

Und statt alter Knaben wie Stonewall Jackson, die die Straßen entlangschritten, als liefen sie über Ackerfurchen, sieht man heute flotte Boys aus Kalifornien, die Buschjacken und lange Haare tragen, eine ganz andere Sprache reden, sich respektlos über Roy Acuff äußern, der sich auf der Opry-Bühne nur immer wiederhole, weil er außer seinem *Wabash Cannonball* nichts weiter könne, ja die es überhaupt ablehnen, in die Opry zu gehen, von Glen Campbells neuestem Album schwärmen und schier in Ekstase geraten, wenn sie im Autoradio WENO reinkriegen, wo von morgens bis abends Country Music gesendet wird: »Und jetzt bringt WENO die brandneuesten Scheiben – extra für Sie!!!«

Shelby S. Singleton, das ist heute der richtige Dampfer. Old Shelby, der draußen am Belmont Boulevard sitzt, gute zwei Meilen ab von der Row, und seine Sache macht Gewicht ansetzt, sich eine Künstlermähne züchtet, sich zusammen mit Jeannie C. Riley fotografieren lässt, hart verhandelt und handelt, Geld zählt, jede Woche eine weitere Sekretärin einstellt und die Geschäftsräume seiner SSS International in diesem umgebauten alten Kasten schneller vermehrt, als die Handwerker Schritt halten können. Singleton war sieben Jahre lang Vizepräsident bei Mercury Records und pendelte zwischen Nashville und New York hin und her, machte Platten mit Künstlern wie Patti Page und Brook Benton, bis er im Dezember 1967 kündigte, um in Nashville eine eigene Produktionsfirma zu starten. Er produzierte alles, von Country bis zu Rhythm and Blues, und scheffelte von Anfang an Geld, denn von der ersten bei der Shelby Singleton Productions, Inc, herausgekommenen Platte des schwarzen R & B-Duos Peggy Scott und Jo Jo Benson wurden 900.000 Stück umgesetzt. In der vergleichenden Rückschau waren diese 900.000 Singles aber nur ein Klacks.

Einen Monat nachdem Singleton sich selbständig gemacht hatte, hörte er sich das Demonstrationsband einer gewissen Alice Joy an, die ein Lied mit dem Titel *Harper Valley PTA* sang, ein richtiges, deftiges Country-Lied mit einer »Story« von irgend welchen Dreiecksgeschichten in einer Kleinstadt. Singleton war von dem Song leidlich angetan, fand aber in Miss Joy nicht die rechte Interpretin dafür, und so wartete er erst einmal ab. Ein halbes Jahr später bat ihn der Programmdirektor von WENO, sich ein Demo von einer Sängerin anzuhören, die er managte: Jean Riley, ein Landmädchen aus Anson in Texas, das mit einem Tankwart verheiratet war, seit zwei Jahren als kleine Sekretärin in der Row arbeitete und auf die große Chance wartete. Es gab dann zwar heftiges Gerangel um die Rechte an Jean Riley und *Harper Valley*, aber sobald diese Dinge geklärt waren, sagte Singleton sofort zu Jean (inzwischen Jeannie C. Riley), dass er aus ihr einen Star machen werde. Sie nahmen *Harper Valley PTA* an einem Freitagabend auf und brachten die Platte am Montag darauf heraus –

*This is just a little Peyton Place
And you're all Harper Valley hypocrites ...*

– und nachdem alle erst über den albernen Text und den unglaublichen nasalen »Twang« von Jeannie C. Riley gelacht hatten, begannen sie zu kaufen, und nicht zu zaghaft. *Harper Valley* setzte sich sprunghaft an die Spitze der Hitlisten; innerhalb von sechs Monaten wurden 4.800.000 Singles abgesetzt und es gab in den USA, in Kanada und in Australien eine Goldene Schallplatte. Jeannie Rileys eintöniges Leben erfuhr eine Wendung um 180 Grad: Sie gab ihren Job auf (das gleiche tat ihr Mann, um ihr Manager zu werden), begann in den großen Fernseh-Shows zu gastieren, kaufte sich einen purpurroten Cadillac sowie Schränke voller Kleider, besuchte eine Charme-Schule an der Westküste, um bühnenwirksam gehen und sprechen zu lernen, und nicht lange, da fuhr sie am »Jeannie C. Riley-Tag« die Hauptstraße ihres Heimatortes hinunter.

Für Shelby S. Singleton hatte sich der Glaube an den Großen Amerikanischen Traum bestätigt. Die Dollars kamen nur so angerollt. Und Jeannie war eine reizende junge Künstlerin, die ihn behandelte, als wäre er ihr Vater. Er gründete eine Filmgesellschaft, deren erste Produktion ein abendfüllender Streifen werden sollte, »eine Art Country-Version von *The Graduate*«, mit dem von Jeannie C. Riley gesungenen *Harper Valley PTA* auf der Tonspur. Die Wände seines engen Büros in dem alten Haus am Belmont Boulevard in Nashville füllten sich mit gerahmten Goldenen Schallplatten und Bildern von ihm mit Jeannie C., und hier begann er nun, die Weltpresse zu empfangen.

»Was kann ich für Sie tun?« fragte Singleton eines späten Nachmittags, fast ein Jahr auf den Tag, da er zum erstenmal das Demo mit Alice Joys *Harper Valley-Version* gehört hatte. Er stand hinter einem Schreibtisch, auf dem sich Langspielplatten, ungeöffnete Briefe, Publicity-Fotos und Notizzettel häuften, ein fülliger kleiner Mann in marineblauen gürtellosen Hosen und quergestreiftem, kurzärmeligen Strickhemd, der gleich einem Spieler in Las Vegas, der Karten gibt, die Post sortierte – *Jeannie, ich, Jeannie, ich* ... –, und es war einfach köstlich, wie er während unseres Gesprächs keine einzige Sekunde lang diese Arbeit unterbrach.

»Erzählen Sie mir etwas über Jeannie und *Harper Valley*.«

»Sie sagen, Sie wollen ein Buch über uns schreiben?« fragte er.

»Nein, über Country Music ganz allgemein.«

»Ach so.« *Jeannie, ich, ich, Jeannie.*

»Aber Sie und Jeannie kommen darin vor.«

»Das will ich wohl hoffen.«

»Wo ist sie jetzt?«

Jeannie, ich, zweimal Jeannie. »In Los Angeles, übt in einer Ballettschule eine Nummer ein. Am 18. Hollywood Palace, am 28. Joey Bishop, am 5. Februar Glen Campbell« – *noch mal Jeannie* –, »am 6. Februar Hauptsaal im Flamingo in Vegas.« *Ich, Jeannie.*

»Glauben Sie, dass sich Jeannie halten kann? Manche Leute meinen, sie ...«

»Jeannie hat großes Talent.«

»Manche Leute meinen, sie habe lediglich das richtige Lied gehabt und ...«

»Wenn sie gut genug geführt wird, hat sie das Zeug zum großen Star.«

Das Telefon. New York. Singleton klemmte sich den Hörer zwischen Schulter und Hals, damit er beide Hände freibehielt, um weiter Post sortieren zu können – *Jeannie, ich, Jeannie* –, und sagte: »Was gibt's denn, alter Junge? Du, das ist aber der letzte Drücker. Wo, zum Teufel, hast du gesteckt? Wird noch toller einschlagen als *Harper Valley*. Himmel, du stellst ja Forderungen, als wärst du Papst aller Hitparaden der Welt! Ja, ja doch, ich schicke dir sogar *tausend* Stück, wenn du wirklich was dafür tust. Abgemacht. Rühr nur immer schön die Trommel. Bye-bye, John.« *Jeannie, ich.*

»Nun, ich möchte Sie nicht länger stören ...«

»Keine Ursache, mein Bester.« *Ich, Jeannie.* »Wann erscheint dieses Buch?«

»Das weiß ich noch nicht. Vielleicht nächstes Jahr.«

»Vergessen Sie ja nicht zu erwähnen,« – *ich, Jeannie* – »dass ich bereits neununddreißig Goldene hatte, noch ehe ich Jeannie überhaupt kennen lernte. Ich habe schon größere Sachen gehabt als Jeannie, nur glaubt das niemand. Dienstag mache ich einen Country-Schlager, Mittwoch einen Rhythm and Blues, Donnerstag einen Ohrwurm und Freitag einen Folk-Rock mit Connie Francis. Bringen Sie das irgendwo mit rein« – *ich, Jeannie* – »okay?«

Aufnahmebesprechung mit Chet Atkins

*Obwohl Chet Atkins von sich selbst sagt, er sei »bloß ein krumm sitzender Gitarrist«, ist dieser vierundvierzigjährige Mann aus dem ländlichen Tennessee wahrscheinlich der einflussreichste aller Musikleute in Music City.
Harper's Magazine, Juli 1968*

Es war schon heller Vormittag, doch in der Music Row rührten sich erst jetzt die ersten Anzeichen von Leben. Im Studio B von Columbia Records standen fast ein Dutzend Musiker herum und stimmten ihre Instrumente, während der zwanzig Jahre alte Sohn von Hank Williams auf einem Hocker saß und anfang, die letzten von seinem Vater hinterlassenen Lieder zu probieren. Im Haus nebenan, bei Capitol Records, begann Superstar Bill Andersons Sekretärin die heutigen hundert Fan-Briefe zu öffnen, und sein persönlicher Manager rief einen Disk-Jockey in Altoona an, um ihn daran zu erinnern, dass Anderson und die Po' Boys unterwegs seien. In der schmalen Gasse an der Rückseite dieser beiden Gebäude scharten sich ein paar Neugierige um Sänger George Jones' neuen spezial-angefertigten 75.000-Dollar-Bus, während seine Bandmitglieder für die Jungfernfahrt einstiegen. Irgendwo ein Stück weiter kam ein verblassender Star hereingetorkelt, direkt aus der Bar, wo er die Nacht verbracht hatte, und mit einer Fahne wie eine Schnapsfabrik, gurgelte in der Herrentoilette gegenüber von seinem Büro mit Mundwasser, um dann zu erfahren, dass ihm schon wieder mal die Sekretärin wegelaufen war.

Schlag zehn Uhr schob sich ein Cadillac auf den Parkplatz hinter dem zweistöckigen Bau von RCA Victor im nächsten Häuserblock, in der Seventeenth Avenue South. Heraus stieg ein sehniger, bescheiden wirkender Mann im königsblauen Blazer und mit gepunkteter Krawatte. Er schloss den Wagen ab, glitt still durch eine Hintertür ins Haus, nickte den Leuten zu, die ihn im Flur angafften, und noch ehe er sich in seinem Büro die Jacke ausziehen

oder sich auch nur hinsetzen konnte, wurde er schon aus Paterson in New Jersey am Telefon verlangt: Ein Bekannter bat ihn um seinen Rat zu einem Plan, einen Fernunterricht für Gitarre aufzuziehen. Und kaum hatte Chet Atkins den Hörer wieder aufgelegt, da steckte Songwriter Lawton Williams den Kopf zur Tür herein.

»Haben Sie wohl mal 'ne Minute Zeit?«

»Bitte sehr«, sagte Atkins und zündete sich eine Zigarre an.

»Ich hätte gern, dass Sie sich dieses Demo hier anhören.«

»Wie heißt das Lied?«

»*Everything's Okay on the LBJ.*«

Atkins nahm das Band und fädelte es in das Gerät ein, das neben seinem Schreibtisch stand. Lawton Williams hatte *Fräulein, Geisha Girl* und etliche andere Hits geschrieben, fand in letzter Zeit aber Gefallen an Novelty-Songs für B-Saiten. Sein neuester war ein zweites Lied über Präsident Lyndon B. Johnson, der jetzt nur noch ein paar Tage im Amt hatte. Es erzählt davon, wie Johnson in einer schwarzen Limousine Washington verlässt und sich auf die lange Fahrt heim zur LBJ-Ranch in Texas begibt. Unterwegs macht er in Nashville Station, um »Chet Atkins spielen zu hören«. Als das Band abgelaufen war, nahm Atkins es aus dem Gerät und reichte es Williams zurück.

»Was halten Sie davon?« fragte Williams.

»Was wird Johnson davon halten?«

»Das erste Lied hatte ihm gefallen. Er hat so was gern. Irgendwelche Änderungsvorschläge?«

»Die Stelle, wo ich erwähnt werde ...«

»Nicht schlecht, was?«

»Ich weiß nicht recht, Lawton. Ist mir ein bisschen peinlich.«

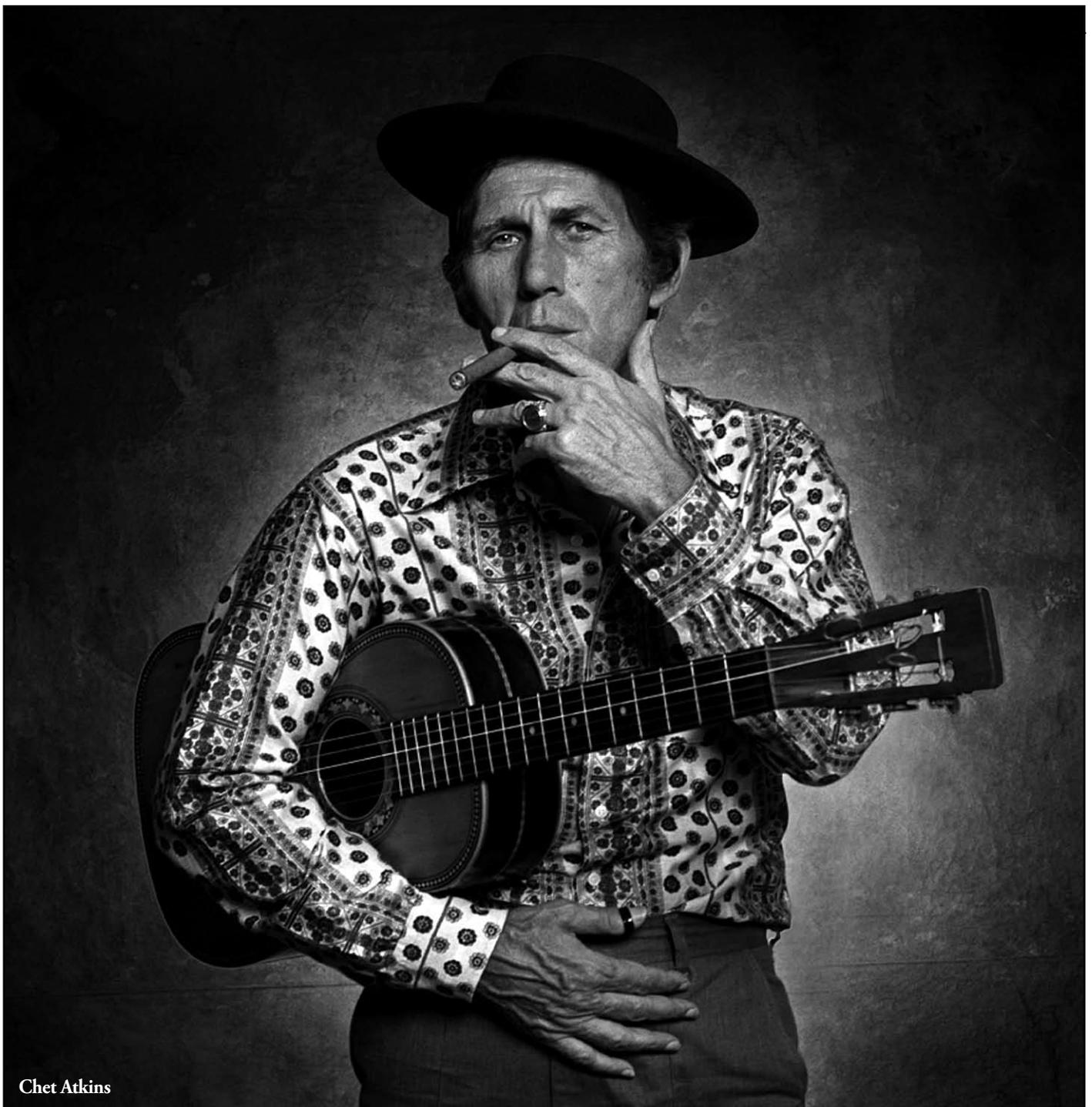
»Er mag Sie aber.«

»Ja, ja, doch das so direkt zu sagen ...«

»Sie sind viel zu bescheiden, Chester.«

»Na schön,« sagte Atkins. »Es macht mich zwar immer noch verlegen, aber Sie werden schon wissen, was Sie tun. Ich fahre nächste Woche nach Dallas – hoffentlich begegne ich da nicht Johnson.« Er zwinkerte Williams zu. »Der Song an sich ist gut ...«

Die Zeit verfliegt nur so. Denn es ist, als wäre es erst gestern gewesen, dass eine schmissige, zugleich aber lässige Gitarre mit einem Lied, das *Country Gentleman* hieß, das ganze Land in ihren Bann zog und einen eckigen jungen Mann aus den Clinch Mountains in Tennessee mit einem Schlag in den Rang eines der weltbesten Gitarristen erhob. Chet Atkins kam aus dem Bahnhofpunkt Luttrell, etwa 20 Meilen nördlich von Knoxville; Fiedel und Gitarre hatte er von seinem Vater, einem klassischen Musiker und Sänger, sowie von seinem Großvater gelernt, der in der Tradition der Appalachen Fiedeln »baute«. Er machte eine lange und schwere Lehre durch, arbeitete bei Radiostationen zwischen Knoxville und Denver und wurde erst 1947, dreiundzwanzig Jahre alt und gerade ohne Job, vom damaligen Victor-Vizepräsidenten Steve Sholes »entdeckt«. Wie die Sage geht,



Chet Atkins

soll Sholes in einer Werbesendung Atkins' Gitarre gehört und dann sofort Scouts ausgeschickt haben, ihn zu holen. Zehn Jahre später, nachdem Atkins inzwischen einen festen Platz in der Grand Ole Opry errungen und sich mit Schallplatten einen Namen gemacht hatte, wurde er selber einer der leitenden Victor-Leute in Nashville.

Atkins übernahm die Regie im Jahre 1957, als die Country Music (ja alle Musik) unter dem lebhaften Angriff des Rock 'n' Roll arg zu leiden hatte. Hank Williams lebte nicht mehr, Elvis Presley war gekommen, und auf einmal versagte die erprobte und bewährte »Hard-Country«-Formel als todsicheres Gewinnrezept. Die Verkaufszahlen von Country-Platten sanken rapide, Country-Sender stiegen auf Rock 'n' Roll um. Es war Zeit, dass etwas Neues gewagt und gemacht wurde, und kaum jemand brachte eine bessere Befähigung

dazu mit, Nashville durch seine kritischste Periode zu bringen, als Chet Atkins, der wie alle großen Country-Musiker im Hinterwald verwurzelt, aber doch einen Riesenschritt darüber hinausgegangen war, indem er Interesse an so verschiedenen Gebieten wie Lyrik, klassischer Musik, Philosophie und Elektronik entwickelt hatte. Kurz gesagt, Atkins war nicht bloß ein »Zupfer«, sondern ein meisterhafter Virtuose, der genauso wie auf der Bühne der Opry beim Nashville Symphony Orchestra hätte gastieren oder im Weißen Haus hätte spielen können (letzteres tat er später auch, nämlich 1961 für John F. Kennedy). Immer wieder mit neuen Instrumenten und elektrischen Methoden experimentierend, um andere Sounds zu schaffen, rangierte er die Country Music vom gewohnheitsmäßigen Gleis herunter, hielt Schritt mit der neuen technischen Entwicklung und

dem sich ändernden Geschmack, und als Mitte der sechziger Jahre der Begriff »Nashville Sound« geprägt wurde, lief das auf einen Tribut an Atkins hinaus. Der Nashville Sound ist die gelockerte, lässige, improvisierte Stimmung, die sich in nahezu allen Aufnahmen findet, die heute aus Nashville kommen, und wenn es einem einzelnen zugeschrieben werden kann, diesen eigenen Klang geschaffen zu haben, dann Chet Atkins.

Mit diesem Sound wurde Atkins zum derzeit angesehensten Musiker in der Row. Als Produktionsleiter der Nashviller Zweigstelle von Victor ist er unmittelbar dafür verantwortlich, den richtigen Interpreten mit dem richtigen Lied zusammenzubringen und dann für die bestmögliche Aufnahme zu sorgen. Er persönlich leitet drei bis vier pro Woche, wobei er manchmal vom Technikraum in den Aufnahmesaal hinüber läuft, um selber in die Gitarrensaiten zu greifen und »ein paar Chet-Atkins-Schläge dazuzulegen«, wie es im Studio heißt, und die Liste junger Nashviller Künstler, die ihm den Beginn ihrer Karriere zuschreiben, ist endlos. Trotz seiner zeitraubenden Pflichten bei Victor gehört Atkins' Liebe in erster Linie seiner Gitarre. »Das andere ist bloß ein Hobby«, erklärt er. »Ich bin Gitarrist.« Allen scheint es ein Rätsel, wo er die Zeit dazu findet, aber er macht auch noch seine eigenen LPs (nimmt sich oft abends eine Rhythmusspur mit nach Hause, die er dann in einem kleinen Studio, das er sich »zum Rumprobieren« eingerichtet hat, mit seiner Gitarrenspur überspielt) und gibt jährlich rund zwanzig Großstadtkonzerte in einem besonderen, sich aus ihm und seinen Freunden Floyd Cramer, Boots Randolph und Jerry Reed zusammensetzenden Package: »The Masters Festival of Music«. Als er 1968 eines Abends hinter den Kulissen der Opry erschien, nachdem er dort mehrere Jahre nicht mehr aufgetreten war, wurde ihm eine Gitarre in die Hand gedrückt und er buchstäblich gezwungen, auf die Bühne zu gehen; und als er zu spielen aufhörte, brachte der donnernde Beifall das alte Haus beinahe zum Einstürzen.

Seine engsten Freunde (und zu diesem inneren Kreis gehört ein eindrucksvolles Aufgebot von anderen musikalischen Erneuerern wie Randolph, Cramer, Al Hirt, Pete Fountain und Arthur Fiedler vom Boston Pops Orchestra) kennen ihn als Chester, einen ruhigblütigen, trockenhumorigen, konservativ gekleideten Emigranten aus den Bergen mit hellblauen Augen, hohen Cherokeesen-Jochbeinen und dem Gebaren eines zufriedenen kleinstädtischen Geschäftsmannes. Investitionen in Immobilien und Aktien haben ihn zu einem der wohlhabendsten Leute in der Music Row werden lassen, doch die Haare schneidet ihm seine Frau. Seine Lieblingsanekdote über sich selbst ist die Geschichte, die ihm passierte, als er und der Komponist John D. Loudermilk mit ihren Frauen eine Kreuzfahrt durchs Karibische Meer machten: »Wir waren eines Abends ins Singen und Musizieren gekommen, und am nächsten Tag trat einer von den Leuten, die an den Nebentischen gesessen und zugehört hatten, zu mir heran und sagte: ›Sie können aber wirklich toll Gitarre spielen‹. Ich dankte ihm für das

Kompliment, doch dann fuhr er fort: ›Trotzdem muss ich Ihnen eines sagen: Ein Chet Atkins sind Sie nicht!‹«

Während des Gesprächs mit Lawton Williams waren der Sänger Stu Phillips und ein Arrangeur namens Bill Walker hereingekommen und hatten sich in Atkins' Zimmer hingelegt, dessen Glanzlichter ein bumerangförmiges Samtsofa, eine aus kostbarem philippinischem Holz geschnitzte Aktfigur und ein Ascher mit der Gravierung »FÜR CHET – IN DANKBARKEIT – TRINI« sind (Trini Lopez war in der Stadt gewesen, um eine LP aufzunehmen: Welcome to Trini Country). Phillips, ein sympathischer junger Balladensänger, der eine große Fernsehgemeinde in seiner Heimat Kanada aufgegeben hatte, um nach Nashville zu gehen, musste für sein demnächst erscheinendes Album noch vier weitere Lieder aufnehmen. Er und Walker, ein Australier, den man aus Südafrika herübergeholt hatte, um für Eddie Arnold Arrangements zu schreiben, waren gekommen, um den Vormittag über mit Atkins das Material durchzugehen. Atkins bat seine Sekretärin, alle Telefonate für ihn eine Weile aufzuhalten, suchte und fand dann ein Tonband von einem der zur Debatte stehenden Lieder. Es hieß *Rings of Grass* und stammte von Shel Silverstein, einem Allroundkünstler, der sich als Komponist, Texter, Fotograf und Lyriker betätigte und in jüngster Zeit einen zündenden Folksong mit



dem Titel *The Unicorn* geschrieben, in einer FKK-Kolonie Fotos für eine illustrierte Artikelserie im Playboy geschossen und sich bei Playboy-Verleger Hugh Hefner so lieb Kind gemacht hatte, dass er mit einem eigenen Apartment im Playboy Mansion in Chicago beehrt worden war.

»Haben Sie sich Shels Demo schon anhören können, Stu?« fragte Atkins, während er das Band einlegte.

»Ja«, sagte Phillips. »Ist hübsch.«

»O! Shel hat wahrscheinlich die schlechteste Stimme der Welt, aber ich möchte niemanden mies machen, der bei allen so ankommt wie er. Könnt ihr ihn euch vorstellen, zusammen mit Hefner und dreißig Häschen da in dem Haus?«

Die raspelnde, heisere Stimme von Shel Silverstein, der sich selbst auf der Gitarre begleitete, füllte den Raum. Es war dennoch ein gutes Lied, von jener traurigen, wiegenden Melodie, wie sie Stu Phillips am besten bringt. Die drei lauschten dem Band, summten dann mit, und bald fiel Phillips in den Text ein. Schließlich langte Atkins nach der Gitarre, die hinter seinem Schreibtisch gegen die Wand lehnte, und begann Phillips Gesang zu begleiten. »Verdammt«, murmelte er, »ich hab mir am Zeigefinger den Nagel abgebrochen und kann keinen Ton spielen!« Nachdem das Band zum zweiten mal durchgelaufen war, nahm Atkins es aus dem Gerät und sagte: »Vielleicht können wir am Schluss meinen Zimbelbaum einbauen.«

»Was für'n Ding?« fragte Walker.

»Zimbelbaum.«

»Nie im Leben gehört.«

»Ist eine Stange mit lauter runden Schellen dran, die von oben nach unten immer größer werden,« sagte Atkins. »Hat eine Form wie'n Weihnachtsbaum, etwa zwei Fuß hoch. Man streicht einen Klöppel rauf und runter, und das macht einen sehr hübschen Klang.«

»Wo haben Sie das her?«

»Pakistan. Kann man sich für ungefähr hundert Dollar von dort kommen lassen. Gibt einen dekorativen Zimmerschmuck ab.«

»Hundert Dollar für ein Nippstück?«

»Ich hab das Ding jedenfalls zu Haus an der Wand hängen.«

»Sie sind ja auch ein reicher Mann.«

Dann sprachen sie ein paar andere Lieder durch, die sie aufnehmen wollten, und schließlich sang Phillips einen Song, den er selber geschrieben hatte, eine Ballade mit dem Titel *Let the Guitars Play*, während Atkins ihn begleitete, indem er die Saiten mit dem Streichholzheft schlug. (»Klingt gar nicht mal schlecht.«) Gegen die Melodie gab es leichte Einwände (»Sie erinnert stark an *I Might 've Gone Fishing, Stu*, den alten Smiley-Burnette-Song«), doch die wurden bald entkräftet (»*Gone Fishing* ist so alt, dass kein Mensch mehr daran denkt«), und das Gespräch war wieder zu Off-Beat-Schlaginstrumenten zurückgekehrt, als Atkins durch das Telefon unterbrochen wurde. »Ich will jetzt nicht«, brummte er, nahm dann aber doch den Hörer ab.

»Nein, nein, macht nichts, wir sind so gut wie fertig«, sagte er. »Haben Sie die Fiedeln schon engagiert? Ich hätte

dazu auch gern Albert hier ... Ich weiß. Was wir wirklich brauchen könnten, ist eine liebliche Mädchenstimme in einer dieser Gruppen. So was wie eine Dottie West oder eine Anita ... Okay. Wir sehen uns ja noch ...«

Als Atkins mit seinem Telefonat fertig war, erhoben sich Phillips und Walker und gingen. Die Aufnahme sollte in vierzehn Tagen stattfinden, im Victor-Studio, gleich um die Ecke von Atkins Büro. Irgendwie hatte die Besprechung an diesem Vormittag alles darüber gesagt, was sich in letzter Zeit in Nashville tat. Hier, in einer Stadt, die einst Roy Acuff, Ernest Tubb, Uncle Dave Macon und The Solemn Old Judge gehörte, hatte man nun einen einschmeicheln-kanadischen Sänger, einen australischen Arrangeur und einen Gitarristen aus den Clinch Mountains, und sie beschäftigten sich mit einem Lied, das der kahlköpfige und bärtige Hausphilosoph des Playboy Mansion geschrieben hatte.

Der Nashville Sound

*Country Music ist nicht mehr rein ländlich, wie der Name ausdrückt, sondern hat sich zur Volksmusik der arbeitenden Klassen entwickelt ...
In vieler Hinsicht kann sie den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, Amerikas einzige eigenständige Kunstform zu sein.
Presseverlautbarung der Country Music Assotiation*

Wesley Rose, Chef von Acuff-Rose Publications, Inc., dem ersten Musikverlag in Nashville, redet jetzt viel von der guten alten Zeit. Statt über das Neue zu diskutieren, das sich in der Country Music tut, zum Beispiel dass Pseudo-Country-Sänger in die TV-Sendezeiten mit der höchsten Sehbeeiligung kommen oder dass viele auf Schlager spezialisierte Sender Country-Lieder bringen, sitzt er lieber in seinem mit dicken Teppichen ausgelegten Büro in der Franklin Road, ein paar Meilen von der Music Row ab, raucht eine gute Pfeife und erinnert sich, welches große Country-Talent Hank Williams doch gewesen sei, oder erzählt sich mit Roy Acuff Geschichten aus den einfacheren Zeiten der Zelt-Shows und reinen Country Music. Was heute in Nashville gemacht wird, gefällt Wesley Rose nicht. Einiges davon geht zwar auf das Konto seiner eigenen Firma, denn die hat einmal Künstler wie Roy Orbison, Bob Luman und Tom Jones vertreten, aber das, meint er, sei Geschäft und habe damit überhaupt nichts zu tun. Sein Herz dagegen gehört der Country Music – der reinen, unverfälschten, nasalen, *echten* Country Music –, und warum, ist leicht zu begreifen, wenn man seinen Werdegang kennt. Rose war Buchhalter bei Standard Oil in Chicago, als er die kaufmännische Leitung von Rose-Acuff Publications für seinen Vater übernahm, den Songwriter Fred Rose, der den Verlag im Jahre 1943 mit 25.000 Dollar von Roy Acuffs Geld gegründet hatte, und nach seinen eigenen Worten verstand er damals von der Musikbranche »so gut wie gar nichts«. Kurz nach dem Weltkrieg entdeckten er und sein Vater dann Hank Williams – wahrscheinlich das reinste Beispiel eines hungrigen, gequälten Hillbilly-Sängers in der Geschichte der Country

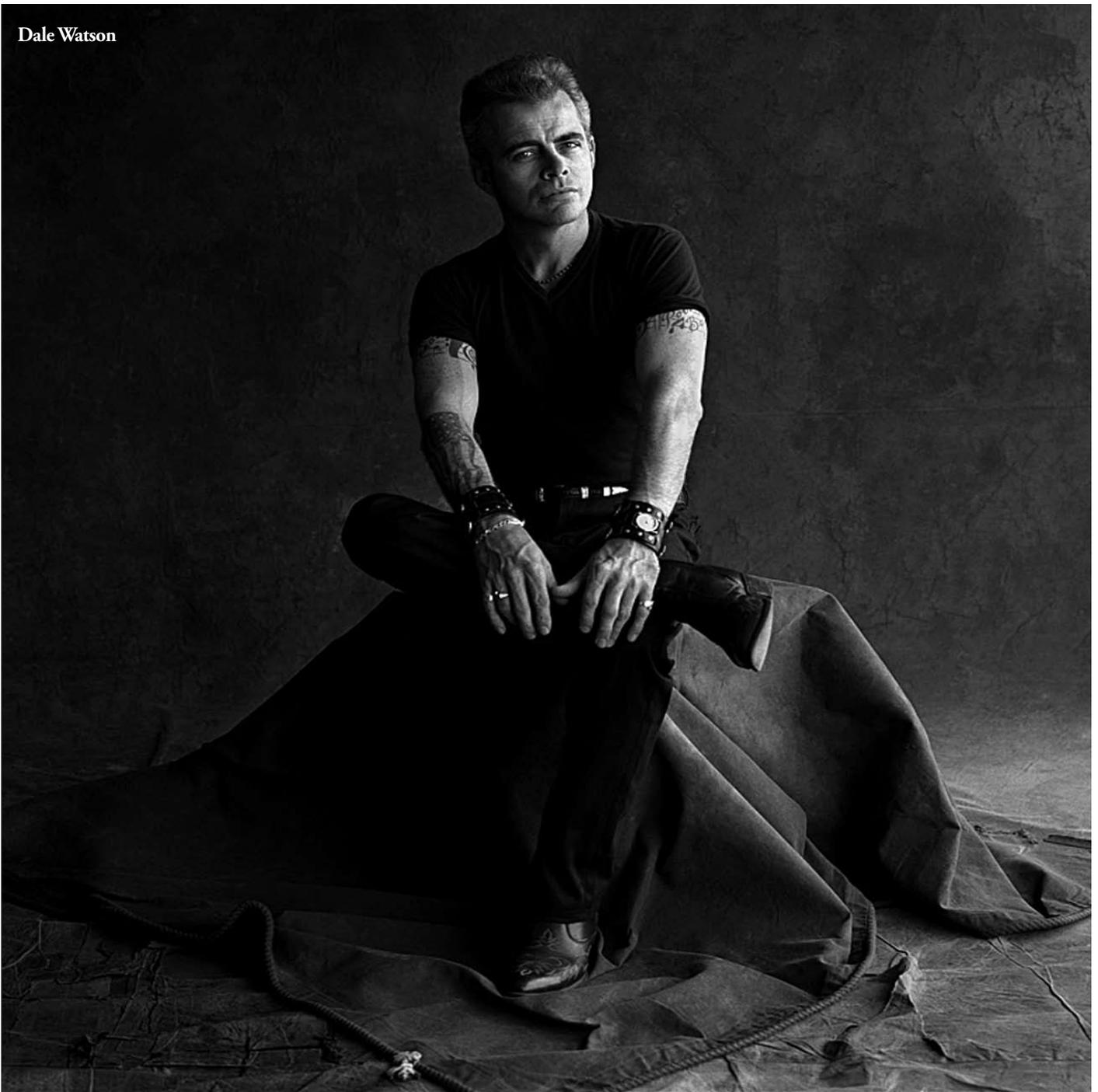
Music –, und sobald die Tantiemen von Williams' Liedern anzurollen begannen, gab es niemals mehr einen Zweifel an der finanziellen Sicherheit von Rose-Acuff Publications. Folglich gilt Wesley Roses Treue Roy Acuff (dem »König der Country Music«), Hank Williams und all den klassischen »Hillbilly«-Sängern seines Verlages, und es erstaunt nicht, wenn er eine Tirade loslässt über den Weg, den das Nashviller Musik-Business in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren genommen hat: »In der Opry will man schließlich Country Music hören und nicht dieses Rock 'n' Roll- oder Rhythm-and-Blues-Zeug, das jetzt dort geboten wird ... Gehen Sie mal an einem Abend in die Opry, wenn Acuff nicht in der Stadt ist, und unterhalten Sie sich mit ein paar von diesen Leuten, die ihr Geld zusammengespart haben, um herzukommen, und nun erfahren, dass Acuff gar nicht auftreten wird. Sie glauben gar nicht, wie enttäuscht die sind! Man kann nicht Fisch und Fleisch zugleich sein; oben in New York sagen sie, Country Music sei jetzt schließlich in den Schlagerparaden – aber echt Country *und* in der Schlagerparade, das geht gar nicht... Wenn ich mich mit einem Sänger oder Autor unterhalte, der zu uns kommen will, möchte ich gern wissen, wo er aufgewachsen ist; falls in New York, müsste er schon eine Verbindung zur Country Music haben... Auch wenn wir der größte Musikverlag der Welt würden, wäre unser Hauptbüro nach wie vor in Nashville, weil wir eine Verpflichtung haben hier zu bleiben ...«

Rose ist nicht der einzige in Nashville, der frustriert war, als die sechziger Jahre zu Ende gingen. Hatte sich doch eine deutliche Kluft entwickelt zwischen den Traditionalisten vom Schlage Roses und den ungeduldigen Jungen, die sich mit wenig Respekt vor der einstigen Popularität beispielsweise eines Hank Snow in Nashville etabliert hatten. Innerhalb von nur fünf Jahren war die Music Row von der Produktion »reiner« Country Music abgekommen und schlug jetzt alle möglichen Richtungen ein. Allgemein wurde das noch »Country Music« genannt, aber bei vielem davon stimmte das nicht mehr. Einen Farmboy aus Billstown in Arkansas namens Glen Campbell, der fast ein Jahr lang mit einer Rock 'n' Roll-Band durch Kalifornien gezogen war, konnte man jeden Mittwochabend im CBS-Fernsehnetz sehen, und auf einer LP (*Wichita Lineman*, wovon bereits am ersten Tag eine Million Stück verkauft wurden), sang er Lieder der verschiedensten Nicht-Country-Autoren, angefangen von dem Black-Soul-Sänger Otis Redding bis zu dem Westküstenlyriker Rod McKuen. Ray Price, ein angesehener Hillbilly, verzichtete auf die wimmernden Stahlgitarrentöne und machte Aufnahmen mit einem Dutzend Geigen im Hintergrund – wohlgemerkt: Geigen, nicht Fiedeln. Einer der cleveren neuen Sänger, Country Charley Pride, war ein Neger aus Mississippi, der überhaupt nicht nälerte und immer wieder in der Lawrence Welk Show auftrat. Zahllose Außenseiter nahmen Songs auf, die zuerst als Country-Lieder herausgebracht worden waren: Frank und Nancy Sinatra, Dean Martin, Dinah Shore, Bob Dylan, Ann-Margret. Drei der ersten elf von *Billboards* »Hun-

dert heißen Singles« des Jahres 1968 waren ursprünglich Country-Melodien. Und in der Grand Ole Opry, wo sich die Veränderungen am augenfälligsten zeigten, war man dem Zug der Zeit gefolgt und von der einst stetig gleichen Kost von Volkstanz, Fiedelmusik und näselndem Gesang übergegangen zu Schlagzeug, elektrischen Gitarren, Rock 'n' Roll, Rollkragen und Rüschenhemd. Der »Nashville Sound« – der Ausdruck wurde während dieses Jahrzehnts geprägt – hatte aufgehört, lediglich ein in Nashville erzeugtes Country-Lied zu bezeichnen; jetzt verstand man darunter handwerkliches und künstlerisches Können, Atmosphäre, einfache Texte, »White Soul« und eine etwas gehobeneren Aussage über die gleichen alten Wahrheiten von Liebe,

Leben, Leid und Tod. »Die meisten Leute, die hier Platten aufnehmen, stammen vom Lande«, sagt der Nashviller Liedautor John D. Loudermilk, der unter anderem *Abilene* und *Language of Love* geschrieben hat und sich auch heute noch ab und zu an den Bahnhöfen der Überlandbusse herumdrückt, wenn er das Gefühl hat, er könnte den Kontakt mit dem *Volk* verlieren. »Nehmen Sie mich – ich bin auf dem Lande groß geworden und kann mich noch erinnern, wie ich in der Küche im Waschzuber ein Bad genommen habe, während das oben auf dem Eisschrank stehende Radio Country Music spielte. Bei den meisten von uns sind mit ihrer Kindheit irgendwo die Klänge eines Banjos oder einer Fiedel verbunden. Aber drei Saiten, Bass und Stahlgi-

Dale Watson



tarre genügen uns nicht mehr. Das ist zwar unser Erbe, wir jedoch wollen eine Menge mehr bieten.«

Das Erbe, von dem Loudermilk spricht, brauchte fast ein halbes Jahrhundert zum Wachsen, und der Nashville Sound von heute ist das Ergebnis der all diese Jahre hindurch stetig weitergehenden Vermischung dessen, was zunächst nur ein Sammelsurium einfacher europäischer Volksballaden war. Wenn man anfängt, über die tieferen Wurzeln der Country Music nachzudenken, gerät man leicht ein wenig ins Spekulieren und Romantisieren, doch wird allgemein als sicher angenommen, dass sie schon von Anfang an Musik des Volkes war. »Da die Herolde ihre Meldungen gewöhnlich nur dem Burgherrn erstatteten«, heißt es in einer diesbezüglichen Arbeit, »waren die niederen Edelleute und die Bürger in den Städten in bezug auf Nachrichten von den umliegenden Burgen auf den fahrenden Sänger oder Spielmann angewiesen. Dieser genoss eine beschränkte diplomatische Immunität vor den Plünderern und durfte meist auch ungehindert Territorialgrenzen überschreiten. Oft verarbeitete er die Geschichten, die er unterwegs hörte, zu Balladen und trug sie dann von Ort zu Ort vor. Nicht selten beruhten diese Lieder auf Burgklatsch (*Everything's Okay on the LBJ!*), militärischen Heldentaten (*Are There Angels in Korea?*) oder unerhörten Begebenheiten (*Carroll County Accident?*). Mit dem Aufkommen des Christentums nahmen manche der Balladen einen moralistischen Ton an (*It Wasn't God Who Made Honky-Tonk Angels!*).«

Jedenfalls brachten die schottisch-irischen Siedler ihre Musik mit, als sie in die Neue Welt kamen, und der Weg führte von den Britischen Inseln über Ostkanada, Neuengland, Virginia und die beiden Carolinas in die Berge der Appalachen. Da die Leute, die die Zivilisationsgrenze bevorzugten, von Einflüssen der Außenwelt abgeschnitten waren und eine konservative Lebens- und Wesensart hatten, neigten sie dazu, an ihrer alten Musik zäher festzuhalten als die Siedler in dicht bevölkerten Gebieten (was auch begreiflich macht, warum die Country Music selbst heute noch im Süden, im ländlichen Neuengland und in Kanada gleichermaßen beliebt ist). Wurde die Musik jedoch einer anderen Umwelt ausgesetzt, dauerte es nicht lange und sie veränderte sich. Neue eigengebaute Instrumente (Zither, Gitarre, Banjo) schufen neue Klänge wie den Bluegrass Sound. Die Negersklaven im Süden, der Bürgerkrieg, strenge Religiosität, die Industrialisierung und die Notwendigkeit, auf Suche nach Arbeit die Heimat zu verlassen – all das wirkte auf eine stets einfach und lokalgebunden gewesene Musik ein. Dann kam die Westwärts-Wanderbewegung nach Louisiana und Texas und weiter nach Kalifornien, und die Musik, die diese Siedler dorthin mitbrachten, wurde nicht nur von dem neuen Leben beeinflusst, vor das sie sich gestellt sahen, sondern auch von den Leuten, denen sie begegneten: Cajuns (französisch sprechende Landbewohner in Louisiana, die im 18. Jahrhundert aus Kanada hierher vertrieben wurden), Cowboys, Mexikaner und sogar reisende hawaiische Musikanten. Und immer wieder kam Neues hinzu. Woody Guthrie sang von den wandernden Farmarbeitern, Jimmie

Rodgers von den Schienensträngen und vom Nach-Kalifornien-Gehen, die Carter Family vom inneren Wert des tapferen Durchhaltens hienieden, bis man in den Himmel komme, Gene Autry von der Einsamkeit der Prärie. Und zu guter Letzt kam die moderne Periode: Anleihen bei Neger-Blues, Spiritual und Jazz, Roy Acuffs Wegbereitung für Sologesangstars, Eddy Arnolds Milderung der Country Music, Elvis Presleys Rock 'n' Roll, Schlagzeuge und elektrische Gitarren auf der Bühne der Grand Ole Opry, die Stahlgitarre, die Verwendung von Tonbändern im Aufnahmestudio und in letzter Zeit die Pop-Country-Töne wie Glen Campbell, Chet Atkins und Roger Miller.

An fast jedem beliebigen Samstagabend kann man in der Opry einen Querschnitt durch beinahe alle amerikanischen Musikformen über die abgetretene alte Bühne gehen sehen: Bluegrass aus den Appalachen (Bill Monroe und die Bluegrass Boys), Honky-Tonk aus Osttexas (George Jones), Revolverheldenballaden von der mexikanischen Grenze (Marty Robbins), Cajun-Music aus Louisiana (Hank Williams jr.), Neger-Rock 'n' Roll (Bob Luman), lebhaftes Gebirgs-Spirituals (Wilma Lee und Stoney Cooper), Cowboylieder (Tex Ritter) und Pop-Schlager (Leroy Van Dyke). Mögen die CMA und die Musikgelehrten noch so sehr betonen, dass die Country Music die reinste Form von amerikanischer Musik sei – sie müssten vielmehr sagen, die Country Music ist die reinste Form von *Mischmusik*, die wir in Amerika haben. Wenn etwas schlicht, zu Herzen gehend und erdgebunden war, hat die Country Music davon entlehnt. Und so ist sie heute noch genau das, was sie schon vor rund fünfhundert Jahren war: Volksmusik.

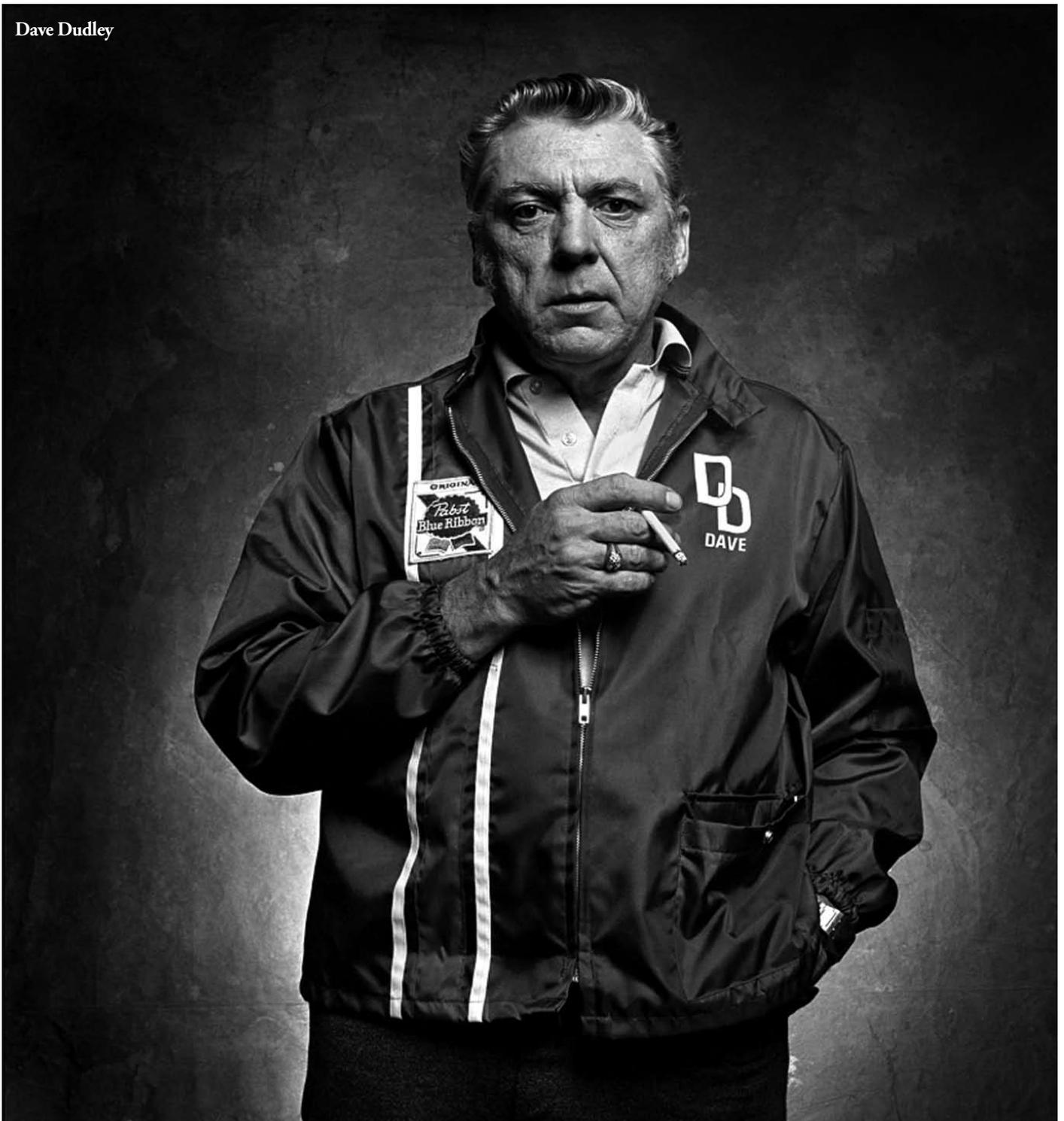
Über den Nashville Sound gibt es so viele Definitionen und Meinungen wie Abwandlungen davon. »Unter „Nashville Sound“, sofern man davon überhaupt sprechen kann, wird eine in Nashville produzierte Aufnahme verstanden, die jene gewisse gelöste Atmosphäre hat«, sagt Hubert Long. »Glen Campbell klingt ganz anders. Aber nennt man das dann gleich „California Sound“?« Campbell selbst (»Mich kümmert's wenig, ob etwas Country, Pop oder sonst was ist; ich will nur einfach ein gutes Lied«) sieht einen deutlichen Trend weg von Hard-Country: »Es wird immer Platz geben für eine Kitty Wells, eine Loretta Lynn oder einen George Jones, allerdings müssen sie dann erstklassig sein. Diese Art von Musik verkauft sich nur noch, wenn sie gut ist. Der Markt dafür wird immer kleiner.« Und Lou Stringer, ein kleiner Musikverleger in Nashville, argumentiert so: »Ich sehe diese Musikvermischung mit Missvergnügen. Wir wollen die Country Music nicht verraten. Sie ist eine der Traditionen unseres Landes. Country-Music-Liebhaber halten Bill Anderson in einem Maße die Treue, dass er das langweiligste Heilsarmeelied singen könnte und sie die Platte zu Tausenden kaufen würden. Country Music ist unser nationales kulturelles Erbe und müsste in den Schulen gelehrt werden.« Chet Atkins sagt, er sei »ein wenig besorgt, dass bei all dem die Country Music das verlieren könnte, was ihre Eigenart ausmacht«. »Es gibt eben verschiedene Ebenen von Country Music«, erklärt Owen

Bradley von Decca, der zum Nashville Sound entscheidend beigetragen hat. »Wenn man in ein Restaurant geht, bestellt man ja auch nicht jedes Mal das gleiche Gericht. Cole Porter sagt „I love you“ so, und Hank Williams sagt es anders. Das ist nur ein Gradunterschied und eine Frage des persönlichen Geschmacks – so wie man härter oder weicher gekochte Eier bevorzugt.«

Der Nashviller Korrespondent von *Billboard* (und ehemalige CMA-Präsident), Bill Williams, meint zwar ebenfalls, dass »eine Loretta Lynn, eine Kitty Wells, ein Roy Acuff, ein Ernest Tubb immer bleiben« werden, sieht aber

eine Verbindung zwischen Pop und Country: »Dylan, Buffy Sainte-Marie und all die anderen Stars, die zu Aufnahmen hierher kommen, haben die Kluft zwischen Pop und Country kleiner werden lassen. Vor ein paar Monaten hatte Hank Snow auf einer Platte Blasinstrumente und so was alles. Klar, die Country-Sänger wollen Pop sein. Denn es ist schließlich ein Unterschied, ob man 70.000 oder aber 500.000 Singles verkauft. Geld macht es immer.« Genau das ist auch die Essenz dessen, was Jack Stapp von Tree Publishing in Nashville, dem Verlag, der heute noch Tantiemen von Roger Millers epochemachenden Pop-Country-

Dave Dudley



Liedern einstreicht, mit seiner Meinung zur derzeitigen Evolution der Country Music zum Ausdruck bringt: »Angenommen, Sie sind aus New York und hatten noch nie Country Music gehört, aber als sie dann doch mal welche hörten, war einiges dabei, das Sie ansprach. Ich meine, das meiste war Ihnen einfach zu eckig und ungeschliffen, bestimmte Songs aber gefielen Ihnen, weil sie gefälliger waren. Und so begann man, die Country Music zu modernisieren, weil immer dann, wenn etwas herauskam, das glatter war, wie beispielsweise ein Eddy-Arnold-Song, bei den Disk-Jockeys mehr Plattenwünsche eingingen. Schließlich kombinierte man beides, wobei aber das beibehalten wurde, was ich unter Country Music verstehe: eine einfache Story, mit Pathos, von Glück und Leid, das heißt vom Leben selbst.

Und so etwas ließ sich reinbringen, auch ohne dass es so übertrieben nasal und wimmerig vorgetragen werden, so eckig und ungeschliffen sein musste. So wurde die Country Music eben immer glatter und gefälliger, und dann fing sie an, sich mehr mit Pop-Musik zu vermischen, und viele der Songs wurden zu Unterhaltungsschlagern, wie beispielsweise die von Miller. Es ist einfach ein gutes Geschäft, aus beiden Welten das Beste zu nehmen.«

Es mag zwar keine Übereinstimmung darüber geben, was der Nashville Sound eigentlich sei, wohl aber über das, was ihn erst ermöglicht: das große Reservoir talentierter Begleitmusiker (sogenannter »Sidemen«) bei den Aufnahme-Sessions. Die Nashviller Sidemen haben inzwischen einen internationalen Ruf erlangt, im eigenen Lande gelten

Dolly Parton



sie fast schon als industrielle Volkshelden. Nur wenige von ihnen können richtige Partituren lesen. Die meisten kamen vor Jahren in die Stadt, erkämpften sich mühselig ein Engagement an der Opry, schlugen sich die Woche über bei irgendeiner herumziehenden Band durch, bekamen schließlich von dem strapaziösen Tourneeleben und den dürftigen Gagen genug und gingen – inzwischen trotz fehlender Ausbildung zu Vollblutmusikern herangereift – als hauptberufliche Sidemen in die Studios. Anfang der fünfziger Jahre, als für die Nashviller Schallplattenindustrie der Boom einsetzte, entwickelte sich das natürlich zu einem lukrativen Job. Zu jener Zeit wurden nahezu sämtliche Aufnahmen in der Music Row von einer kleinen Gruppe hochbegabter Musiker gemacht, die fast alle aus irgendwelchen Nestern im Süden stammten, ständig zusammenhockten und nach Mitternacht oft in einer Carousel genannten Bar in der Printer's Alley anzutreffen waren: Chet Atkins (Gitarre), Floyd Cramer (Klavier), Buddy Harman (Schlagzeug), Boots Randolph (Saxophon) und Bob Moore (Bass). Gewiss, sie spielten Country Music, ihre Interessen aber reichten weiter. Harman und Moore sind heute die wohl meistgefragten Sidemen in der Row, und Atkins, Cramer und Randolph haben jeder ihren eigenen Stil entwickelt und sind selber Stars geworden. Dieses Schema – an der Opry spielen, auf Tournee gehen, in Bars Zusammensitzen, schließlich Studioarbeit machen – ist heute in Nashville der übliche Weg für einen Musiker geworden und hat ein Versorgungssystem erzeugt, das garantiert, dass in der Stadt niemals Mangel an hervorragenden Sidemen herrschen wird. Und sie leben nicht schlecht. Bei 85 Dollar für die dreistündige Session verdienen über ein Dutzend Nashviller Musiker allein mit Plattenaufnahmen rund 50.000 Dollar pro Jahr (der dritte Geiger vom Nashville Symphony Orchestra gibt zu, dass er während der Sommerferien mit „Tingeln“ in der Row fast 8.000 Dollar mache). Sie fahren die besten Wagen und sind, was ihnen am wichtigsten ist, jeden Tag zum Abendessen daheim. »Ich würde mir ja gerne den neuen Cadillac kaufen«, witzelt Chet Atkins, »aber dann würden mich alle für einen Sideman halten.«

Man ist versucht zu sagen, der Nashville Sound, das seien die Nashviller Sidemen. Sie sind rundherum gelassene und lässige Southern Boys, die den Hals ihrer Gitarre so kennen wie andere Leute den Rücken ihrer Hand, nicht leicht aus der Ruhe zu bringende Burschen, die in ein Studio gehen, ihr Instrument aus dem Futteral nehmen, sich das aufzunehmende Lied von jemandem vorsummen lassen, fünf bis zehn Minuten herumprobieren und den Song dann fix und fertig aufs Band spielen. In der Music Row verbringen Produzenten wenig Zeit damit, die Musiker bei einer Session zu korrigieren. Die Sidemen kennen die Sänger, die Produzenten und die Lieder, und sie kennen *einander*, was enorm wichtig ist. Sie haben jahrelang zusammen gespielt, an der Opry, in verschiedenen Fernseh-Shows in Nashville, auf Tourneen, in mitternächtlichen Jam Sessions und bei Plattenaufnahmen. Folglich gibt es bei ihnen ein wunderbares gegenseitiges Zusammenspiel, nicht unähnlich

dem, wie man es erlebt, wenn ein gutes Dixieland-Quintett in einem verräucherten Nightclub in New Orleans eine Jam Session macht. John D. Loudermilk ließ 1965 in *Billboard* eine ganzseitige Werbung erscheinen, in der es heißt: »Wir sind nicht Nummer 1, sondern Nummer 2. Darum müssen wir uns mehr bemühen. Darum sind unsere Studiomusiker immer so freundlich. Darum geben sie täglich Dutzende von Head-Arrangements aus. Jedes mit einem Lächeln. Weil sie wissen, dass der Mensch besser schafft, wenn er glücklich ist. Und dass Sänger sich besser anhören, wenn sie lächeln.« Genauso war es, als Folk-Sänger Bob Dylan Anfang 1969 nach Nashville kam und ein Album mit dem Titel *Nashville Skyline* aufnahm, das eine bis dahin noch ganz unbekannte Seite von ihm zeigte. *Newsweek* sagte, diese LP sei »einfach ein relaxtes Zusammenspiel von Meistermusikern, die jeder des anderen – und Dylans – Schritte so zu kennen scheinen, als spielten sie an der Grand Ole Opry«.

Diese legere und freundschaftliche Atmosphäre herrscht bei jeder Aufnahme-Session in Nashville. (»Ich habe in New York Platten gemacht«, sagt ein junger Sänger, der schwört, er werde nie wieder aus Nashville weggehen, »aber noch mitten bei der Arbeit brüllen sich da alle an, und man wird ganz nervös und kann nicht singen, wenn der Einsatz kommt.«) Keiner ist verkrampft. Allen macht es Spaß. Es wirkt tatsächlich mehr wie eine Jam Session denn wie eine Plattenaufnahme, die eine Stange Geld kostet und von der die Karriere des Sängers abhängen kann. Ein bezeichnendes Beispiel ergab sich eines Tages in den Columbia-Studios, während sich Marty Robbins zur Aufnahme bereit machte. Robbins lockerte noch seine Stimmbänder und die Musiker zupften sich auf ihren Gitarren ein, als aus dem Technikraum über die Gegensprechanlage die Stimme des Produzenten kam und dem mondgesichtigen schwarzen Hausmeister, der im Studio die Geräte hinstellte, Anweisungen gab.

»Moment mal, Willie, ich glaube, wir werden das Vibraphon nehmen wollen – das Ding da direkt vor Ihnen. Und holen Sie auch das Xylophon aus dem Keller.«

»Jawohl«, sagte Willie. »Welches is'n das Xylophon?«

»Das, wo die Stäbe aus Holz sind.«

»Jawohl. Wo die Stäbe aus Holz sind.«

»Ich glaube, das Xylophon entspricht mehr dem, was uns vorschwebt«, redete der Produzent weiter. »Es hat eine Art Marimba-Klang.«

»Jawohl«, sagte Willie in ein Mikrofon. »Hat 'ne Art Marimba-Klang.«

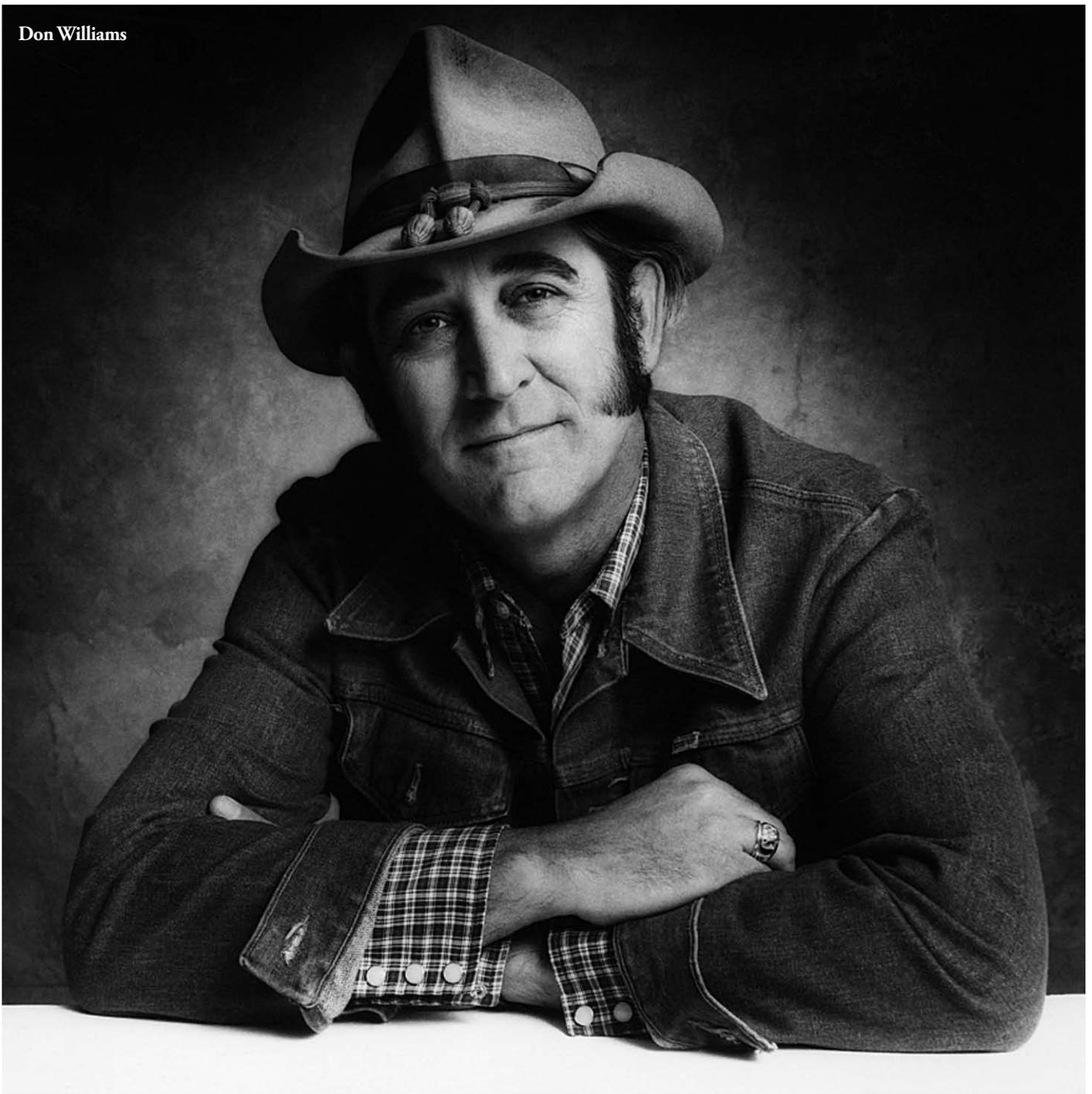
Als das schallende Gelächter, die dröhnenden Paukenschläge und irren Gitarrentöne verhallt waren und auch Robbins sich wieder gefangen hatte, war man zur Aufnahme bereit.

Ehe die Sidemen in Aktion treten können, brauchen sie natürlich erst einmal ein Lied, und das ist das Gebiet, wo sich in den sechziger Jahren in Nashville besonders viel getan hat. Früher hatte so ziemlich jeder Song genügt, solange er Country war und von einem alten Favoriten

wie Roy Acuff, Ernest Tubb, Kitty Wells oder Lefty Frizzell gebracht wurde. Den Leuten, die vor zwanzig, dreißig Jahren Country-Platten kauften, ging es nicht um das Lied, sondern um den Interpreten. Decca brauchte nicht mehr zu tun, als eine Platte mit dem Namen von beispielsweise Kitty Wells auf dem Etikett auf den Markt zu werfen, und die Scheibe brachte einen schönen Gewinn, einfach deshalb, weil es so viele Kitty-Wells-Fans gab. So etwas passiert auch heute noch, und eben das meint Lou Stringer, als er sagte, dass Bill Anderson das langweiligste Heilsarmee-Lied herausbringen könnte und die Platte noch immer zu Tausenden weggehen würde. Als aber der Geschmack sich wandelte und der Konkurrenzkampf um den Country-Dol-

lar schärfer wurde, ging die Bürde von den Sängern auf die Komponisten und Texter über. »Ohne ein Lied zu haben, ist's heute schon verdammt schwer«, sagt Owen Bradley von Decca. Auch hier war Geld die Wurzel. Little Jimmy Dickens lebte fast zwanzig Jahre lang recht gut davon, dass er seinen Stil des von heulender Sehnsucht gepackten Farmboys auf beinahe jedes Bei-uns-daheim-Lied anwendete, das ihm unterkam, doch als er einmal rein zufällig etwas völlig Neues aufnahm, einen ganz unmöglichen Song mit dem Titel *May the Bird of Paradise Fly Up Your Nose*, betrat er damit eine andere Planetenbahn: Die Platte kam auch in Schlagersender, er wurde eingeladen, das Lied in Jonny Carsons Fernseh-Show zu singen, und er verdiente dreimal

Don Williams



soviel wie mit einem gewöhnlichen Country-Titel – seitdem sucht er eifrig nach einem neuen »Paradiesvogel«. »Machen wir uns nichts vor«, sagt Bradley, »aber die meisten dieser Burschen wünschten, sie wären Pop-Sänger, denn da winkt die größte Kasse.« Und was die Sänger wünschen, werden ihnen die Songwriter, wenn sie clever sind, auch liefern.

Zur Tradition der Country Music gehört es, dass die Lieder von denselben Leuten geschrieben werden, die sie singen. Manche Musikwissenschaftler sehen darin ein Phänomen. (»Warum ist das so?« fragte einmal ein Kritiker. »Frank Sinatra schreibt seine Lieder doch auch nicht selbst, ebenso wenig wie Dean Martin und Perry Como.«) Jimmie Rodgers hat die meisten seiner Titel selbst verfasst. Hank Williams war mehr Autor als Sänger. Bill Anderson, einer der neueren Country-Gesangstars, hätte nicht einmal ein Single aufnehmen können, wäre er nicht zuerst als Komponist entdeckt worden, was er dann geschickt dazu ausnutzte, sich einen Plattenvertrag zu verschaffen. Bis etwa Mitte der sechziger Jahre, als das »Pop-Fieber« einsetzte, wurden die meisten Country-Hits von denen geschrieben, die sie sangen: Hank Snow (*Moving On*), Lefty Frizzell (*Always Late*), Don Gibson (*Oh, Lonesome Me*), Floyd Tillman (*Slipping Around*), Ernest Tubb (*Soldier's Last Letter*) und Bill Anderson (*Still*). Country Music war, bevor sie aus den Tälern der Appalachen heraustrat, immer mehr ein Ausdruck einer Lebensweise als etwas, mit dem man Geld verdienen wollte. Der Reiz der ersten kommerziellen Country-Gesangstars lag darin, dass sie schrieben, was sie vom Leben wussten, und es dann öffentlich vortrugen; und wenn sich das verkaufte, hatten sie natürlich nichts dagegen. So primitiv, wie vieles von dieser Musik den meisten Amerikanern auch vorgekommen sein mochte, hatte es doch etwas Reines an sich, das ansprach. In mehr als einer Beziehung beispielhaft für das, was in jener Ära Anklang fand, war Hank Williams: Hier hatte man einen abgehärmten Farmboy aus Alabama, der mit dem Schnaps, mit seinen Frauen und mit seinem plötzlichen Reichtum nicht umgehen konnte, ein großes unverbildetes Talent, das bestimmt keine dreißig Jahre alt würde, und richtig: Gestern noch schrieb und sang er ein Lied mit dem Titel *I'll Never Get Out Of This World Alive*, und heute schon hauchte er, von Aufputzpillen und Alkohol kaputtgemacht, auf dem Rücksitz einer Cadillac-Limousine unterwegs zu einer Tourneevorstellung in Canton in Ohio sein Leben aus. Das sollte Frank Sinatra erst mal nachmachen!

Ende der sechziger Jahre begann sich aber sogar dieses Markenzeichen der Country Music zu ändern. Ein paar von den großen Stars machten sich ihre Sachen zwar noch in der herkömmlichen Weise selber (Merle Haggard, der über das Leben der Wanderarbeiter in Kalifornien schrieb und sang, so wie er es aus eigener Erfahrung kannte, war das beste Beispiel), die meisten aber hatten viel zu sehr damit zu tun, für 2.000-Dollar-Auftritte, syndizierte Fernseh-Shows und Investitionen in Lebensmittel-Franchises Geld zu kasieren, um sich noch daran zu erinnern, wo sie hergekom-

men waren, und darüber Lieder zu schreiben. Sie überließen das Komponieren und Texten einer Gruppe talentierter und rein kommerziell ausgerichteter Songwriter, die nicht nur genau wussten, was ankam, sondern auch, wie man so etwas schreiben und an den Mann bringen musste. Zur Illustrierung: Drei der erfolgreichsten »Country«-Lieder vom Ende der sechziger Jahre waren *Gentle On My Mind*, *By The Time I Get To Phoenix* und *Wichita Lineman*, alle gesungen von Glen Campbell, einem Farmboy aus Arkansas, der ewig lange in Tanzlokalen, auf Dorftourneen und bei Aufnahme-Sessions gearbeitet hatte, ehe er auf einen »Pop«-Sound kam und eine überregionale Fernseh-Show landen konnte. *Gentle On My Mind* stammte von einem jungen Mann aus den Ozark Mountains, John Hartford, der eine Zeitlang in Blue Jeans in Nashville von Tür zu Tür gelaufen war und sich dann, als er es geschafft hatte, nach Hollywood absetzte. *Phoenix* und *Wichita Lineman* hat Jim Webb geschrieben, der als Sohn eines Baptistenpredigers aus Oklahoma gekommen war und heute in der Gegend von Los Angeles lebt, sieben Autos besitzt und Sealmäntel sowie eine Beatle-Mähne trägt, jedoch zugibt, er könne sich bei seiner Arbeit »nicht mehr so ehrlich und wohl fühlen wie früher«. Roger Miller hat Nashville verlassen und schreibt nicht mehr (»Für mich war der Mann einfach ein Genie«, sagt Jack Stapp, sich unbewusst der Vergangenheitsform bedienend, wenn er von Miller spricht). Die Country-Lieder der späten sechziger Jahre, die Aussicht haben, klassische Nummern zu werden, stammen von Miller oder Buck Owens (der – goldener Zufall – kommerzieller Songwriter *und* Sänger ist) oder aber von berufsmäßigen Autoren wie Jim Webb, John Hartford, Cindy Walker (*In the Misty Moonlight*), Dale Noe (*It's Such a Pretty World Today*), Dallas Frazier (*There Goes My Everything*), Bobby Russell (*Honey* und *Little Green Apples*) und dem Team Glenn Sutton/Billy Sherrill (*Almost Persuaded*).

Der Satz, den New Yorker Literaturkritiker jedes Mal anbrachten, wenn ein Schriftsteller aus dem Süden mit einem weiteren Roman herauskam, »Südstaatler lesen keine Bücher, sie *schreiben* welche«, hatte früher auch auf Country-Komponisten gepasst, und das gehörte mit zur Romantik der Branche. Heute dagegen können, von bemerkenswerten Ausnahmen abgesehen (zu denen Buddy Killen von Tree Publishing gehört, der ein enger Freund von Roger Miller ist und Al Hirts *Sugar Lips* geschrieben hat), die meisten Leute, die Country-Lieder schreiben, auch Noten lesen. Nicht wenige von ihnen haben College-Bildung. Viele hatten sogar die Materie mit allem Drum und Dran studiert, ehe sie die erste Note niederzuschreiben versuchten, wie beispielsweise Hank Mills.

»An dieses Buch hier glaube ich«, sagte Mills eines Tages beim Lunch in der Nähe der Music Row. Vor zwei Jahren war er noch ein armer Schlucker gewesen, doch dann hatte Dean Martin mit einem Song von ihm (*Little Old Wine Drinker Me*) Erfolg gehabt, und jetzt konnte er hier, im maßgeschneiderten schwarzen Zweireiher, in einem guten Restaurant sitzen, ein teures Menü essen und sich über die

Wissenschaft des Liederschreibens auslassen. Er tippte auf ein 50-Cent-Taschenbuch mit dem Titel „*Die Zauberkraft des Appells ans Gefühl*“, das neben seinem Teller lag. Im Werbetext auf dem Deckel standen Fragen wie: „Möchten Sie gern, dass andere Ihnen zuhören – dass Sie Ihre finanziellen und geschäftlichen Sorgen loswerden – dass Sie mehr Erfolg beim anderen Geschlecht haben?“ Es war eine Art Dale Carnegie „*Wie man Freunde gewinnt*“ für kleine Leute.

»Was hat dieses Buch mit dem Schreiben von Liedern zu tun?« fragte ich Mills.

»Alles«, sagte er. »Es ist in Wirklichkeit eine Studie über die Macht des Wortes. Ich habe fünfzig Exemplare gekauft und sie Liedautoren, Produzenten, ja sogar Chet Atkins gegeben. Dieses Buch sagt einem, dass die Menschen von ihren eigenen Problemen in Anspruch genommen sind: Geld, Selbsterkenntnis, Liebe, Selbsterhaltung.«

»Ja, aber was hat das zu tun mit ...«

»Jeder heutige Hit enthält eines oder mehrere dieser Elemente.«

Hank Mills ist zwar nicht der Beste, aber beileibe auch nicht der schlechteste Autor in Nashville. Er mag jedoch genügen als Beispiel für den professionellen Songwriter, der vielleicht einmal selber Entertainer war, jetzt aber zu jener wachsenden Schar hauptberuflicher Komponisten und Texter in Nashville gehört, die sich hinsetzen und ganz methodisch auf Erfolg berechnete, auf die neue Pop-Country-Masche zugeschnittene Lieder schreiben. Mills, zweiunddreißig Jahre alt, wuchs in Maryland auf (»In der Schule hatte ich den Spitznamen ›Hillbilly‹, weil ich immerzu Country-Lieder sang und spielte«), ging dann aber, einem ganz plötzlichen Impuls folgend, nach Phoenix und nahm einen Job in einer Buchdruckerei an. Nebenbei begann er Songs zu schreiben (sein erster, der auf eine Schallplatte kam, wurde von Charlie Walker gesungen und erreichte in der 1959er Hitliste für Country Music den 18. Platz). 1964 hatte er, wie er sich ausdrückt, eine „emotionelle Explosion“, und er und seine Frau stiegen in ihren kleinen Renault (»Wir mussten die Rückbank rausnehmen und eine riesengroße Kiste aufs Dach schnallen, um unser bisschen Habe zu transportieren«), und sie machten die traditionelle Reise nach Nashville. Hier war er noch eine Weile gezwungen, weiter im Buchdruck zu arbeiten, bis er von Hubert Longs Moss Rose Publications unter Vertrag genommen wurde und mit einigen seiner Lieder etwas zu verdienen begann. Der große Durchbruch kam natürlich mit *Little Old Wine Drinker Me*, das 1967 von Dean Martin herausgebracht wurde. Jetzt gehört er zu den über zwei Dutzend Autoren mit Exklusivvertrag bei Moss Rose (wo ihnen fünf Räume zum Komponieren zur Verfügung stehen), und von den rund 500 Songs, die er geschrieben hat, sind 70 in Rillen gepresst worden. Er geht jeden Tag in die Row; ganz businessman-like, mit Diplomatentasche, schaut bei den verschiedenen Firmen rein, um sich mit Sängern oder Besetzungschefs über Lieder zu unterhalten, die sie vielleicht brauchen können, besucht ein Studio, wo gerade

ein Song von ihm aufgenommen wird (»Helfe gewissermaßen die Session leiten, denn wenn man nicht die Wehen und Nachwehen der Geburt eines Liedes durchgemacht hat, weiß man nicht richtig, wie es gedacht ist«), kassiert Tantiemenschecks.

»Was das Publikum nicht weiß«, sagte Mills, »ist, dass ich mir das passende Wort manchmal erst aus dem Lexikon herausuchen muss. Ideen allein sind gar nichts. Ich kann hier sitzen und innerhalb von zehn Minuten zehn Ideen für ein Lied zusammenbringen. Die Idee kommt aus dem Gehirn, das Lied aber aus dem Herzen – das ist meine Kurzdefinition der heutigen Country Music. Es muss also verschiedenes zusammentreffen. Erst hat man die Idee, dann kommt das *Gefühl*, und man fängt an zu arbeiten und herumzufeilen. Schreiben tu ich meist zu Hause, und zwar so von abends halb elf bis früh um sechs. Die Hauptgedanken, die Ideen, skizziere ich mit dem Kugelschreiber, dann klimpere ich auf der Gitarre herum, und schließlich setze ich mich an die Schreibmaschine. An *Kay* – das war vor kurzem auf Platz 10 der Hitliste – habe ich zwei Monate gearbeitet. Ursprünglich handelte es von einem Fernfahrer, der an einem LKW-Rastplatz in Chicago ein Mädchen mitnahm, sich bis Montgomery in die Kleine verliebte, sie dann aber verlor, als sie in den Wagen eines anderen stieg und nach Tampa weiterfuhr. Audie Ashworth von Moss Rose sagte zu mir: ›Da ist was drin‹, und ich setzte mich zu Hause hin und spielte mit dem Lied herum, bis beinahe etwas ganz anderes daraus wurde. Jetzt erzählt es von einem Nashviller Taxichauffeur, dessen Mädchen Erfolg als Sängerin hat und ihn verlässt. Es ist selten, dass ein Song so bleibt wie zu Anfang. Soviel zu *Kay*. Ich bemühe mich jetzt, umzusteigen auf ein höheres Niveau. Ich möchte einfache Texte schreiben, die mehr Leute ansprechen und mit denen ich die Dummheit anprangern will. Deshalb habe ich es auch mit diesem Lied von den beiden jungen Leuten aus dem Süden probiert, die von verschiedener Hautfarbe sind, sich ineinander verlieben und nach Memphis ausrücken. [Die Music Row, muss berichtet werden, erlebte bei der bloßen Vorstellung.] Und dieses Buch hier« – Hank Mills tippte nochmals mit der Hand darauf – »ist so etwas wie ein selbstaufgelegtes Verbesserungsprogramm.«

Es war, als spräche Hank Mills für die gesamte Musikindustrie in Nashville. Die Country Music hatte sich deshalb so lange ländlich gehalten, weil sowohl jene, die sie machten, wie auch jene, die sie anhörten, von Natur aus konservativ waren. Es dauerte lange, bis Nashville auf die Rock 'n' Roll-Welle der späten fünfziger Jahre reagierte, die die Country Music beinahe wegschwemmte, aber schließlich kreierte (oder imitierte, ganz wie man es auffassen will) die Music Row den »Rockabilly«. Eine Menge Leute aus der Row sind heute noch auf Eddy Arnold sauer, der das Ländliche aus der Country Music herausnahm und Amerikas erster Pseudo-Hillbilly wurde. Viele von ihnen scheinen geradezu gern darauf hinzuweisen, dass Roger Miller keine Lieder mehr schreibe; er sei eine Eintagsfliege gewesen,

also das genaue Gegenteil beispielsweise eines Webb Pierce. Dabei aber vergessen sie eines: Ein Webb Pierce kann ein reines Country-Lied für ein reines Country-Publikum schreiben, und selbst wenn es ein Country-Hit wird, lassen sich davon vielleicht nicht einmal 100.000 Singles absetzen (was ihm, wenn er den Song schreibt *und* singt, nur 6.500 Dollar einbringt). Wie anders sah dagegen für Roger Miller die Bilanz von *King of the Road* aus: zwei Millionen Singles verkauft und von jedem Stück viereinhalb Cent für Miller, den Sänger, und zwei Cent für Miller, den Autor, summa summarum also 130.000 Dollar für Miller, den Verräter an der Country Music. So unterzog sich gegen Ende der sechziger Jahre der Nashville Sound einer Schönheitsoperation, und zu den ökonomischen Gründen dafür kam noch hinzu, dass eine neue Generation an die Macht gelangte, die mehr mit Buddy Holly und Elvis Presley als mit Ernest Tubb und Lefty Frizzell groß geworden war. Diese Neuen mochten zwar ebenfalls auf dem Lande aufgewachsen sein, waren aber dort weggegangen, sobald sie das Geld für die Busreise zur nächsten großen Stadt zusammen hatten. Und sie mochten sich auch immer die Opry und Roy Acuff mit seinem *Great Speckled Bird* angehört haben, doch sie begriffen nicht, warum man so schrecklich rührselig sein und was vom »lieb alt Mütterlein« und »Juwel meines Herzens« dichten musste, wenn man doch schön »cool« bleiben konnte, so wie Bobby Russell, als er *Little Green Apples* schrieb –

*God didn't make the little green apples,
And it don't rain in Indianapolis
in the summertime ...**

*Die kleinen grünen Apfel hat nicht Gott gemacht, und in Indianapolis regnet es im Sommer nicht ...

– womit dieser rothaarige Bursche aus Nashville in Tennessee, der Heimat der Grand Ole Opry, zum Helden dieser neuen Songwriter-Generation geworden ist.

»Ja, Bobby und ich, wir kennen uns schon lange«, sagte der junge Verleger Buzz Cason. Er trug eine altmodische Nickelbrille, in die Stirn gekämmte Haare und eine weiße Buschjacke über schwarzem Rollkragenpullover. Er und Russell, der auch den Hit *Honey* geschrieben hat, besitzen gemeinsam einen Musikverlag in Nashville. »Bobby war an der Hillsboro High School und ich an der Litton. Beide Schulen hatten rivalisierende Rock-Bands, und wir waren damals sozusagen Gegner. Dann fing ich hier bei einer Band an, die „The Casuals“ hieß und als Backing-Group für Brenda Lee arbeitete. Später ging ich zur Küste und produzierte ein Jahr lang Unterhaltungsschlager. Als ich nach Nashville zurückkam, machten Bobby und ich *Hit Records* auf. Wir kopierten die erfolgreichen Arrangements und verkauften unsere Platten an Discount-Läden. Billige Kopien, Sie verstehen: Einen Dean-Martin-Song, der siebenundneunzig Cent kostete, konnte man, von Bobby Russell gesungen, für einundvierzig Cent kaufen. Bevor

wir uns zusammentaten, arbeitete Bobby als Songwriter für Bill Lowery unten in Atlanta – mit fünfundzwanzig Dollar Fixum die Woche, was als Tantiemenvorschuss verrechnet wurde.«

»Übrigens ein großartiges Lied«, sagte ich zu Cason, »*Honey*.«

»Es gibt jetzt davon schon rund zweihundert Versionen.«

»Jemand hat gesagt, ›*Honey*‹ sei seine Frau.«

»Stimmt. Als er es geschrieben hatte, sang er es ihr vor, und sie weinte, da wusste er, dass das Lied ankommen würde.«

Auch bei *Little Green Apples* merkten Cason und Russell sehr bald, dass der Song ein Knüller war. Roger Millers Tourneemanager hatte sie eines Tages angerufen und gefragt: »Habt ihr was für Roger?«, und Cason sagt, er habe ihm geantwortet: »Aber gewiss«, um Zeit für Russell zu gewinnen. »Eine Woche später lieferte Bobby *Little Green Apples*. Einen Tag nachdem Roger das Lied aufgenommen hatte, rief ich Bobby aus Indianapolis an. ›Was ist los?‹ fragte er. Ich antwortete ihm: »Es regnet hier doch – Dollars!«

Session in Bradley's Barn

*Ich bin schon tausendmal gefragt worden, was der Nashville Sound sei, und habe darauf schon tausend verschiedene Antworten gegeben. Und ich glaube, jede davon war richtig. Nashville Sound heißt einfach: ein Song, der unsere Art von Song ist, und eine Gruppe Musiker, die daraus was zu machen versteht.
Owen Bradley in Newsweek, 1966*

Zu sagen, welches von Nashvilles zwei Dutzend Aufnahmestudios das »beste« sei, wäre zu subjektiv. Jeder Nashviller Sänger oder Musiker wird natürlich jenes Studio über den grünen Klee loben, wo er seine Hits aufgenommen hat, und über die schlechte Akustik desjenigen schimpfen, wo ihm der Erfolg versagt geblieben ist. Doch besteht wenig Zweifel, dass eines der beliebtesten und bestausgerüsteten Studios von Nashville – unstreitig aber das originellste – Bradley's Barn ist: eine 35 Jahre alte rote Scheune mitten im wogenden Farmland von Wilson County, etwa 20 Meilen östlich der Stadt, weit weg vom Verkehr, den Touristenbussen und dem allgemeinen Trubel der Music Row. Schon drei Jahre nach ihrer Umwandlung in ein modernes Tonateller gab es in der »Barn« bereits vier Sessions pro Tag, war sie zum Lieblingsstudio vieler Nashviller Künstler sowie auch auswärtiger Pop-Stars geworden und wurde sie sogar geehrt, indem das englische Folk-Duo „The Beau Brummels“ sein hier aufgenommenes Album einfach, und mit Reverenz, *Bradley's Barn* betitelte.

Ebenso wie die Opry, der Nashville Sound und fast alles, was mit der Nashviller Musikindustrie zusammenhängt, verdankt die Barn ihre Existenz einem bloßen Zufall. Owen Bradley, Deccas Nashviller Produktionschef, hat in Mount Juliet am Old Hickory Lake ein Zweithaus, wo er mit seiner Familie von April bis November wohnt. Seine tägliche Fahrt nach Nashville führte ihn an einer Farm an der Bender's Ferry Road vorbei, nur anderthalb Meilen von seinem eigenen Haus ab. Anfang der sechziger Jahre kam Bradley eines Tages die Idee, die Scheune zu kaufen und sie umzubauen, damit sein ältester Sohn, der gerade einen Musikverlag

aufgemacht hatte, dort Demonstrationsbänder aufnehmen könne. Da sein Jacht-Club in der Nähe liegt, stellte er sich das auch als einen idealen Ort vor, um Parties zu geben – und »einfach nur dazusitzen und Musik zu hören«. Also kaufte er den alten Kasten, ließ die Löcher im Dach reparieren, Stromanschluss legen, die Wände isolieren, eine Bar einbauen, zwei Brunnen graben, ein paar Lautsprecherdämpfer an der Decke anbringen, und dann begann sein Sohn, gelegentlich Demos in dieser ländlichen Einsamkeit aufzunehmen. »Sie war niemals als das gedacht, wozu sie sich inzwischen entwickelt hat«, behauptet Bradley heute von seiner Barn. Aber man schrieb 1965, der Aufnahme-Boom hatte eingesetzt, und Nashville verfügte nur über ein Dutzend Tonateliers als sich die Kunde von Bradleys improvisiertem Studio verbreitete, trat man also an ihn heran, dort auch richtige Aufnahme-Sessions zu machen. Als Loretta Lynn hier ihren Erfolgs-Song *Don't Come Home A-drinkin' with Lovin' on Your Mind* aufnahm, war der Rush auf Bradley's Barn schon in vollem Gang, und bald stand der Kiesparkplatz vor der Scheune jeden Wochentag von zehn Uhr früh bis nach Mitternacht hinein voller Wagen. Schließlich wurde die Barn zum festen Aufnahmeort solcher Nicht-Country-Stars wie Pete Fountain und Lenny Dee. Bradley streitet das Gerücht ab, dass die Barn geplant gewesen sei, weil ihm, als er das ursprüngliche Bradley-Studio in der Sixteenth Avenue an Columbia Records verkaufte, eine Vertragsklausel verboten habe, innerhalb der Grenzen von Davidson County ein neues Tonateller zu eröffnen. »Ich habe einen Party-Raum verloren und ein Aufnahmestudio gewonnen«, sagt er.

Die Geschichte der Barn passt zu Bradley, einem schwergewichtigen Mann, dessen Geschmack in der Kleidung mehr zu Flanell-sporthemden und Schuhen mit Riffelsohlen neigt als zu zweireihigen Blazern und Kaschmirkrawatten. (»Wenn man ihn zu einer wichtigen Zusammenkunft bittet«, sagt Hubert Lang, »und er dann fragt: ›Braucht ihr dazu wirklich mich?‹, meint er damit: ›Verdammt, dann muss ich ja wieder einen Schlips umbinden!«) Er gibt sich ganz ungekünstelt, (»Ich bin bloß ein Hilly-Billy«), und sein ungenierter Südstaaten-Slang lässt nicht vermuten, dass er vor zwanzig Jahren zu den Pionieren der Nashviller Musikindustrie gehörte und in jüngerer Zeit viel zum Nashville Sound beigesteuert hat. Unbewusst charakterisiert er seinen eigenen Stil als Produktionschef, wenn er seine Definition von diesem Sound gibt: »Es ist weniger ein Sound, sondern mehr ein Arbeitsstil – Musiker, die zusammenkommen und das machen, was sich ganz natürlich ergibt. Ein Sachverständiger, sozusagen ein Schiedsrichter) gehört allerdings dazu. Denn eine solche Session wird entweder hervorragend oder aber ein Chaos.«

Schiedsrichter an diesem strahlenden, aber kalten Wintermorgen in Bradley's Barn war wieder einmal Owen Bradley selbst. Die Uhr zeigte ein paar Minuten vor zehn, das heißt, die erste Aufnahme des Tages sollte bald beginnen: Kitty Wells, die »Königin der Country Music«, wollte sich an das unmöglich erscheinende Unterfangen machen, innerhalb

von drei Stunden fünf Lieder für ein Album aufzunehmen. Während sie sich die Stimmbänder lockerte und einige der Musiker ihre Instrumente stimmten, schenkte Bradley hinter der Bar einem von den Jordanares, der Background-Gesangsgruppe, die Kitty begleiten sollte, Kaffee ein.

»Mm - schön stark!« sagte der Sänger.

»Ja, die Kaffeemaschine ist die beste, die wir je hatten«, antwortete Bradley. »Sagen Sie mal, wo haben Sie diese Manschettenknöpfe her?«

»Von Connie Francis.«

»Habt ihr mit ihr gearbeitet?«

»Ja. Sie hat jedem von uns ein Paar geschenkt. Mit Gravierung.«

»Ich hab genau solche«, sagte Bradley.

»Auch von Connie?«

»Nein, von Pete Fountain.« Bradley goss sich ebenfalls einen Kaffee ein, trank einen Schluck und lachte. »Der arme Pete. Der Graveur hat an meinem Vornamen hinten ein „s“ rangehängt: Owens Bradley. Pete schenkte auch meiner Frau was, und darauf ist Kathryn mit einem C geschrieben.«

»Sie hat sich darüber geärgert, wie?«

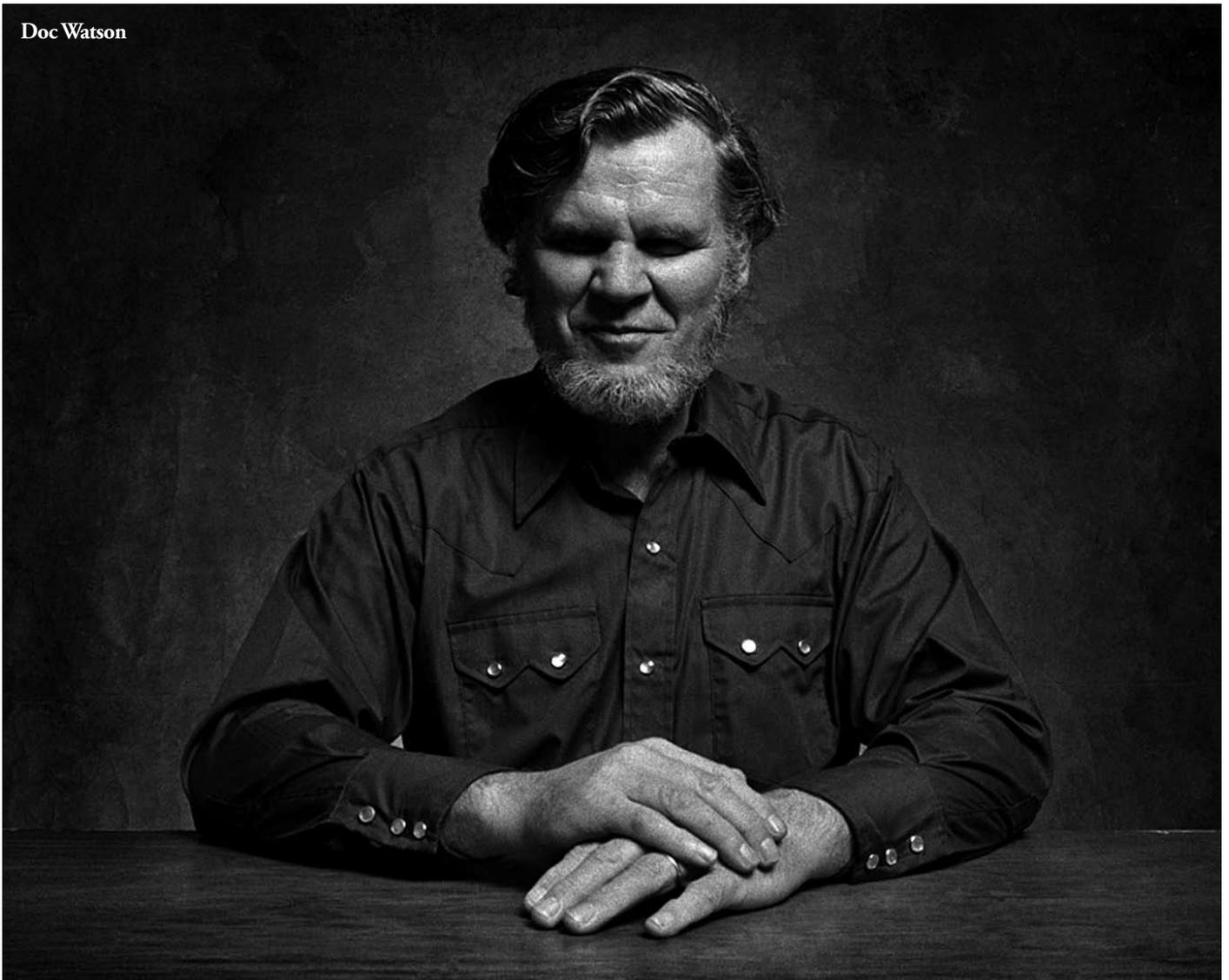
»Kein Stück«, sagte Bradley. »Sie war so stolz, dass ich schon glaubte, sie würde ihren Namen künftig nur noch so schreiben, damit er zu der Gravierung passt. Wie spät haben wir's?«

»Drei Minuten nach zehn.«

Bradley trank seinen Kaffee aus und warf den Pappbecher in den Papierkorb. »Sind Sie bereit, Miss Kitty?« fragte er, schob seinen schmalrandigen anthrazitfarbigen Tweedhut ins Genick und lief zu dem verdunkelten Technikrauch hinüber – wie ein Farmer, der seinen Hühnerstall inspizieren geht.

Fünf Lieder in drei Stunden aufzunehmen wäre für die meisten Künstler niemals zu schaffen (Durchschnitt für diese Zeit sind zwei Songs beziehungsweise beide Seiten einer Single), aber für einen alten Hasen wie Kitty Wells ist das eine Kleinigkeit. Kitty (alias Muriel Deason aus Nashville) singt schon seit über 25 Jahren professionell. Sie begann als Gospelsängerin und reiste mit ihrem Mann Johnny Wright herum, doch als sie 1952 ihre erste Platte für Decca machte, ein Lied mit dem Titel *It Wasn't God*

Doc Watson



Who Made Honky-Tonk-Angels (ihr bisher erfolgreichstes, 750.000 Platten wurden davon verkauft, und von Zeit zu Zeit wird es immer wieder in LPs aufgenommen), etablierte sie sich damit zur führenden Sängerin der Country Music. Zwischen 1952 und 1963 kamen neunzehn ihrer Platten unter die ersten zehn Titel von *Billboards* Country-Hitlisten. Sie wurde nur ein einziges Mal von ihrem Sockel gestürzt, und zwar von Patsy Cline, die dann 1963 bei einem Flugzeugunglück ums Leben kam. Jetzt fünfzig Jahre alt und Mutter von drei Kindern (ihr Sohn, der Sänger Bobby Wright, spielte in der Fernsehserie »McHale's Navy« den Willie Moss), geht sie, zwischen Platten-Sessions und TV-Aufnahmen für die populäre Wright-Wells Show, immer noch fleißig auf Tournee – 1963 gab sie 265 Abende! Sie hat zwar weder echte Tonhöhe noch sonderliches Taktgefühl, aber ihr unglaublich näselndes, so echt nach Appalachen klingendes Timbre ist der charakteristische weibliche Sound in der ganzen Country Music und hat sie in ländlichen Gegenden so lange Publikumsliedling bleiben lassen, dass ihr Erfolg von niemandem angezweifelt werden kann. Und eines ihrer Nebengeschäfte, das Kitty-Wells-Landkochbuch (»Die Königin der Country Music hat auf ihren Reisen Rezepte aus der ganzen Welt gesammelt«, heißt es in einer Werbung dafür), zeigt, dass sie sehr wohl weiß, wo ihre Freunde sitzen.

Dennoch, es würden Stunden harter Arbeit werden. Die aufzunehmenden Lieder waren zurzeit gängige Country-Hits wie Johnny Cashs *Daddy Sang Bass* und Sonny James' *Only the Lonely*, keines davon ihre Art von Song, was bedeutete, dass wahrscheinlich mehrere »Takes« nötig sein würden, bis etwas Vernünftiges auf dem Band war. Während Owen und sein Sohn im Technikraum alles vorbereiteten, stand Kitty, in einem avocadofarbenen Wollrock und einer blumengemusterten Bluse, im Studio vor einem Mikrofongalgen und probte *Born to Be with You* mit den Musikern: drei Gitarren (darunter Owens Bruder, Harold Bradley, einer der besten Musiker in Nashville), Stahlgitarre, Bass, Klavier und Schlagzeug. »Miss Kitty, Sie sind nicht im Takt«, kam Bradleys Stimme über die Sprechanlage. Als sie noch einmal ganz von vorn anfangen, ging Gordon Stoker, der Leader der Jordanares – der mit den Manschettenknöpfen von Connie Francis –, hinüber zur Bar, um einen weiteren Kaffee zu trinken, solange noch Zeit dazu war.

»Haben Sie das hier schon gesehen?« sagte Stoker und breitete einen Zeitungsausschnitt aus. Er stammte aus dem englischen Magazin *New Musical Express* und nannte die Ergebnisse einer Umfrage, nach der die Jordanares als viertbeliebteste Vokalgruppe der Welt eingestuft wurden. Sie kamen gleich hinter den Beatles, den Beach Boys und den Rolling Stones, und Stoker strahlte wie ein frischgebakener Vater.

»In England?« fragte ich ihn.

»Ja. Ich konnte es gar nicht glauben.«

»Sie arbeiten dort wohl sehr viel?«

»England? In Europa sind wir überhaupt noch nicht

gewesen!«

Es war in der Tat ein Kompliment. Die Jordanares hatten 1949 als Gospel-Quartett angefangen, sich dann aber Ende der fünfziger Jahre damit einen Namen gemacht, dass sie Elvis Presley auf all seinen Platten begleiteten. Obwohl es schon seit Jahren Country-Aufnahmen mit Background-Gesang gab, fügte der Erfolg, den Presley mit der weichen Untermalung durch die Jordanares hatte, dem Nashville Sound eine neue Zutat hinzu. In der gleichen Periode formierten sich auch die Anita Kerr Singers, und eine Zeitlang konnte man auf den meisten in Nashville gemachten Platten eines dieser beiden Gesangsquartette hören. Das Auseinandergehen der Kerr Singers überließ dann die Mehrzahl der großen Jobs den Jordanares, und die summen heute emsiger als Bienen. Sie machen pro Tag durchschnittlich drei Aufnahmen, und das fünf Tage in der Woche und 52 Wochen im Jahr; Urlaub leisten sie sich nur ratenweise, damit ihnen kein Angebot entgeht. Zeit für Fernsehaufnahmen, die Opry, persönliche Auftritte oder eigene Platten bleibt ihnen da nicht. Aber darauf vermögen sie getrost zu verzichten. Bei 85 Dollar für die Session können sie pro Mann 65.000 Dollar im Jahr verdienen – wobei sie nur tagsüber im Studio zu singen brauchen und abends zum Essen daheim sind. Und sie haben Zeit, sich um ihre nicht unbeträchtlichen Nebengeschäfte zu kümmern: ein Country-Music-Bekleidungsladen, zwei Verlage sowie Anteile an zwei Lebensmittelkonzernen und einem Aufnahmestudio.

»Presley hat eine Menge verändert«, sagte Stoker, während er sich gegen die Bar lehnte. »Den Sound der Country Music, den ganzen Stil der Stars, alles. Irgendwo gibt es sogar statistische Zahlen, die zeigen, wie durch ihn der Umsatz an Plattenspielern und Gitarren stieg. Wir wissen besser als alle anderen, dass er den Bedarf nach Gesangsgruppen in Nashville geschaffen hat.« Er drückte den Pappbecher zusammen und warf ihn weg. »Bei der Arbeit mit ihm haben wir einiges erlebt, das kann ich Ihnen sagen. Er ist ein unglücklicher, unzufriedener Mensch. Man weiß nie, woran man bei ihm ist. Vor zwei Wochen noch war er fest entschlossen, hier eine Platte zu besingen, doch dann sagte er urplötzlich ab und machte sie in Memphis. Und erklärte, er werde niemals mehr in Nashville arbeiten. Ein ganz schön unberechenbarer Bursche, der Presley.«

Inzwischen war es fünf vor halb elf, und im Technikraum hatte Owen Bradley jetzt die Bänder eingelegt; er fand es an der Zeit anzufangen. »Also, wir sind aufnahmebereit«, sagte er über die Sprechanlage. »Miss Kitty, nur zwei Stellen, und dann merken Sie schon, wo Ihr Einsatz ist.« Die Jordanares standen im Halbkreis um einen Podest und lasen ihre Harmoniestützen von einem Schreibblock ab (ein System, das zwei von ihnen aus dem Konservatorium mitgebracht und dann für ihre Zwecke abgeändert hatten). Die Sidemen waren im Studio verteilt, manche hinter Schalldämpfern, die wie Paravents aussahen, und Kitty stand unter ihrem Mikrofongalgen, vor sich auf einem Notenständer ein Blatt Papier mit dem maschinengeschriebenen Text von *Born to Be with You*. Alle waren bereit.

Und die nächsten zwei Stunden lang arbeiteten und schwitzten sie, versuchten es immer noch einmal, *Born to Be with You*. »Genau da müssen Sie ein bisschen länger warten, Kitty, bis Sie wieder einsetzen.« Ließen Cashes Single von *Daddy Sang Bass* ablaufen, um sie auf Kittys Stil umzumodeln. »Das ist ein wenig zu hoch für Sie, Kitty, bemühen Sie sich nicht; soll Daddy jetzt eben wirklich Bass singen.« Hörten sich Buck Owens Version von *I've Got You On My Mind Again* an. »Wenn wir fünf Songs schaffen wollen, müssen wir uns ranhalten.« Owen Bradley mit der Geduld eines Anglers. Kitty Wells, als wäre sie daheim beim Zubereiten eines Hackbratens.

Die Musiker improvisierten zwischendurch, als spielten sie auf einer Strandparty Hawaiigitarre. Jerry Bradley, Owens ältester Sohn, Tonmeister und Leiter der Barn, hantierte am Armaturenbrett herum wie ein NASA-Ingenieur in Kap Kennedy. »Versuchen wir's mal so«, sagte Owen, kam aus dem Technikraum gerannt und setzte sich ans Klavier, um es vorzuspielen. Schauten während einer Verschnaufpause in das Lokalblatt *The Tennessean* – NIXON VERSPRICHT NEUE FRIEDENSPOLITIK und ANN-MARGRET KOMMT ZU PLATTENAUFNAHMEN NACH NASHVILLE.

»Wer hätte je gedacht, Kitty Wells mal ein Roy-Orbison-Lied singen zu hören?« sagte Bradley. »Da sehen Sie, was sich in Nashville tut.« Zurück auf Gefechtsstation. »Wenn wir's diesmal nicht richtig hinkriegen, Kitty, bedeutet das eine neue Aufnahme-Session.« Miss Kitty kriegte es hin. Auf die Minute genau, Punkt ein Uhr. »So«, sagte Johnny Wright, »damit hätten wir wieder mal ein Album geschafft. Und jetzt fahren wir auf zwei Wochen nach Kanada.«

Als man fertig war, packten einige der Musiker ihre Instrumente ein und machten sich eilig auf den Weg zu ihrem heutigen zweiten Job. Kitty und Johnny gingen ebenfalls, nachdem sie sich das letzte Band noch einmal angehört hatten, und ließen Owen Bradley und seinen Sohn allein in dem dunklen Technikraum zurück, wo die beiden die Bänder aussortierten. »Hättest du Interesse, das Seehaus für fünfhundert Dollar pro Monat zu vermieten?« fragte Jerry Bradley seinen Vater, während er zurücks pulte, wobei das Gerät wie ein hoctouriger Bohrer aufheulte.

»An wen?« fragte Owen.

»Einen Mann aus New York.«

»Für seinen Urlaub, oder wozu?«

»Zum Arbeiten. Sagt, er will zwei Wochen proben, zwei Wochen aufnehmen, zwei Wochen mischen. Er suchte für anderthalb Monate ein Studio zu mieten.«

»Man probt nicht in einem Studio.«

»Hab ich ihm auch gesagt. Und nun möchte er ein altes Haus mit sechs Schlafzimmern.«

»Für fünfhundert pro Monat?«

»Das ist er bereit zu zahlen.«

»Mein Gott«, sagte Owen Bradley, zog sich sein Tweedhütchen in die Stirn und legte die Beine auf den Tisch, »für fünfhundert Dollar kann er hier draußen doch ein Haus kaufen!«



Tootsie 1974

Der Weg nach oben

*Ein Hillbilly war nach Nashville getrampt, um in der Country Music sein Glück zu machen. Doch das ließ auf sich warten, und es ging ihm ziemlich schlecht. Eines spä-ten Abends packte ihn das Heimweh. Er begann zu singen, einfach so, um sich selbst Gesellschaft zu leisten. Doch kaum hatte er angefangen, da bummerte der Boarding-house-Wirt gegen die Tür und sagte: »He – die nette alte Dame in dem Mansardenstübchen, die liegt schwerkrank darnieder!« Worauf der Hillbilly erwiderte: »Das Lied kenn ich leider nicht – aber wenn Sie mir ’n paar Takte davon vorsummen, krieg ich’s vielleicht hin!«
Unverbürgt*

Fast jeder in der Music Row kennt Mom Upchurch. Mit vollem Namen heißt sie Mrs. Louis K. (Delia) Upchurch, aber für die rund zweitausend Country-Musiker, die in den vergangenen zwanzig Jahren bei ihr in Kost und Logis gewesen sind, ist sie »Mom« oder »Ma«. Mrs. Upchurch wurde 1891 in Greensboro als Tochter eines texanischen Farmers geboren, der das biblische Alter von 97 Jahren erreichte. Als bald nach dem Zweiten Weltkrieg ihr Mann starb, wohnten gerade Pee Wee King und die Golden West Cowboys bei ihr in dem schmucken zweistöckigen Haus in der Boscobel Street, etwa eine Meile vom Opry House ab, auf der anderen Seite des Flusses, im sogenannten East Nashville. Da Mrs. Upchurch auf einen Lebensunterhalt angewiesen war, beschloss sie, mehr Untermieter aufzunehmen. Pee Wee King sorgte dafür, dass sich das in der Branche herumsprach, und mit der Zeit zogen weitere aufstrebende junge Country-Music-Leute zu ihr. Darunter die Carter Family, Carl Smith, Faron Young, Stonewall Jackson, Hank Cochran, Grandpa Jones, Roger Miller und eine endlose Reihe weniger bekannter Songwriter und Sidemen. Mom nahm menschenfreundliche Mieten, und es kam bald so weit, dass jeder ehrgeizige Country-Musiker sich schon um ein Zimmer bei Mom bemühte, noch ehe er sich von zu Hause auf den traditionellen Weg nach Nashville machte. Alle, die bei ihr wohnten, waren ihre »Jungs«; sie bekochte sie, stopfte ihnen die Strümpfe, machte ihre Zimmer sauber und bewahrte Nachrichten für sie auf, wenn sie auf Tournee waren. Sie nahm als Mieter nur Country-Musiker an (»Sie

und Leute in anderen Lebensumständen, das verträgt sich nicht gut«), und ihr musikalischer Geschmack war unerschütterlich: »Ich liebe nun mal gute alte Hillbilly-Musik.«

Mom Upchurch vermietet heute noch Zimmer in der Boscobel Street, für acht Dollar die Woche; nur kann sie nicht mehr für ihre Jungs kochen; vor Jahren fiel sie auf dem Weg zum Einholen hin und brach sich den Oberschenkel (»Aber sie können sich ihr Essen im Kühlschrank halten und die Küche benutzen, wenn sie wollen«). Sie ist jetzt neunundsiebzig Jahre alt, eine rundliche, bebrillte, gottesfürchtige Urgroßmutter, die von ihrer Liebe zur Country Music noch nichts verloren hat (»Ich gehe hin und wieder in die Opry, wenn die Jungs mir eine Karte schenken«). In all den Jahren haben nach ihrer Schätzung an die 2.000 Musiker, Sänger und Songwriter bei ihr in dem alten Haus gewohnt. Gerüchten nach sollen einige davon Mom Upchurch noch heute die Miete schuldig sein, die meisten aber, für die bessere Tage gekommen sind, haben die Zeit bei Mom nicht vergessen. Sie kriegt jedes Jahr an die 150 Weihnachtskarten, und hin und wieder wird sie von Carl Smith auf seine riesige Ranch in Franklin eingeladen, um mit ihm ein bisschen zu angeln. Und 1967 kam kurz vor Weihnachten eine große Anzahl ihrer Jungs unerwartet zu ihr, mit Bergen von Geschenken, um ihr für das zu danken, was sie für sie getan hatte, als es ihnen nicht gerade rosig ging. Eines der Geschenke war eine Wandplakette, die jetzt bei ihr im Wohnzimmer hängt: »Unserer Ma Upchurch – für all das, was Sie für die Country Music getan haben, indem Sie so vielen armen Hillbillies ein Heim gaben. In Dankbarkeit – Ihre Jungs.«

»Ich habe fast geweint, als sie mir das schenkten«, sagte Mom eines verschneiten Nachmittags im Januar. »Viele hatten ihre Frauen und Kinder mitgebracht. Es war hier so voll, dass keine Stecknadel mehr hätte zu Boden fallen können.«

»Wie viele Mieter haben sie zur Zeit?« fragte ich.

»Fünf.«

»Haben die denn alle Platz?«

»Manchmal wird’s schon ein bisschen eng, zumal bei nur einem Bad. Einmal hatte ich vierzehn gleichzeitig hier wohnen. Das Haus hat nur fünf Schlafzimmer, wovon eins mein eigenes ist. Ich hatte ein Feldbett aufgestellt, und einer schlief auf dem Sofa, aber wie wir das damals gemacht haben, ist mir heute selber ein Rätsel.« Sie schaute auf die trübe Straße hinaus und lächelte. »Carl Smith, ja, der war einer von meinen Lieblingen. Er kam ungefähr 1953 aus Maynardsville hier an, in einem 1936er Chevrolet, und dieser alte Wagen musste den ganzen Winter draußen auf der Straße stehen, über und über mit Schnee bedeckt. Und Stonewall Jackson lief jeden Samstagnachmittag zu Fuß durch den Schnee zur Opry – in Schuhen mit Löchern. George hier, der hat’s da schon besser.«

George war George Owens aus Albright in West Virginia, einer von Moms fünf derzeitigen Mietern. Er hatte in einem Nightclub in Baltimore Gitarre gespielt und war vor zwei Jahren nach Nashville gekommen und gleich zu Mom gezo-

gen. Sobald er sich etabliert hatte, zog er los und klapperte die Türen ab, sprach mit Produzenten und Sängern, machte bei Jam Sessions mit, drückte sich in den Studios herum. Eines Abends trank er ein Bier in Tootsie's Orchid Lounge, als der Stahlgitarrenspieler von Del Reeves hereinkam und laut fragte, ob ihm jemand sagen könne, wo er ganz schnell einen Lead-Gitarristen finde. George Owens empfahl ihm einen Mann namens George Owens, ging mit Reeves auf eine Drei-Tages-Tournee nach Florida und arbeitet seitdem fest bei ihm. Er verdient jetzt rund 3.500 Dollar im Jahr als Reeves »Frontman« (spielt Lead-Gitarre und singt, um das Publikum aufzuwärmen, bis der Boss kommt) und hat bei RCA Victor fünf eigene Platten gemacht. »Es ist so Usus geworden« sagte Owens, »wenn wer auf die Schnelle einen Musiker braucht, dann geht er einfach zu Mom oder zu Tootsie und fragt, ob jemand zu haben sei.«

George Owens ist nur einer von den Tausenden, die schon all die Jahre lang nach Nashville kommen und das Ende des Regenbogens suchen. Im allgemeinen sind es wildentschlossene junge Männer aus kleinen Nestern oder Farmen im Süden mit wenig Bildung und nicht der

geringsten Ahnung, wie es weitergehen wird, wenn sie es nach Nashville geschafft haben. Doch sie kommen, aus Fordyce in Arkansas, aus Greenwood in Mississippi und aus Graniteville in South Carolina, in Überlandbussen, uralten Chevrolets oder per Anhalter, in der Hand eine Gitarre und in den Taschen zusammengefaltete Zettel, auf die sie mit stumpfem Bleistift ihre neuesten Kompositionen gekritzelt haben, und sobald sie in einem der billigen Boardinghouses Unterkunft gefunden haben, erkundigen sie sich, wie man zur Music Row komme, und machen sich auf den Weg. Sie sind überzeugt, dass sie es schaffen werden, weil daheim in Tupelo ja alle gesagt haben, ihre Lieder wären großartig und sie sängen wie Jimmie Rodgers; oder weil sie in Beckley einen Dorf-Talentwettbewerb gewonnen haben und es jetzt endlich an der Zeit schien, was daraus zu machen; oder weil sie es einfach über haben, bei der Phillips-66-Station draußen in Leaksville zu arbeiten. Und sind sie in der Row angelangt, fangen sie an, überall vorzusprechen, und jedermann ist freundlich zu ihnen, nur sei Mr. Bradley leider gerade nicht da, und ob sie es nicht mal ein paar Häuser weiter bei Pamper Music versuchen wollten? Und wenn sie dann abso-

Emmylou Harris



lut nichts erreicht haben, eilen sie zurück zu ihrer Absteige, liegen dort die ganze Nacht lang wach und fragen sich, warum es bei ihnen nicht klappt, wo es doch bei Stonewall Jackson geklappt hat.

Stonewall kam der Sage nach eines Tages aus Südgeorgia in einem Lieferwagen an, parkte ihn in zweiter Reihe vor dem WSM-Gebäude in der City und ist eine Stunde später mit einem Opry-Vertrag in der Hand aus dem Haus gekommen. Jimmy Driftwood war Lehrer mit einem Jahresgehalt von 2.700 Dollar in Snowball in Arkansas, als er *Battle of New Orleans* schrieb und das ein großer Hit wurde. Ein anderer Sänger, der anonym bleiben möchte, arbeitete in einem Motel in der Nähe der Music Row und war dort mit ein paar Autoren und Produzenten bekannt geworden, indem er ihnen gefällig war, wenn sie mittags mal mit einem Mädchen kamen, und eines Tages erhielt er seine Chance, als er, nachdem die Miezen weg waren, dasaß und ein bisschen auf der Gitarre klimperte, woraufhin er von einem der Produzenten aufgefordert wurde, doch mal zum Vorsingen zu kommen. Porter Wagoner arbeitete als LKW-Fahrer in Missouri, bevor ihm der Durchbruch gelang, Bill Anderson war unterbezahlter Disk-Jockey in Nordgeorgia, Jeannie Riley war Music-Row-Sekretärin – und so weiter und so weiter. Die Hoffnungsvollen kennen diese Geschichten alle auswendig, denn sozusagen schon von Kindesbeinen an haben sie den *Country Song Roundup* gelesen, und sie zweifeln nicht daran, dass auch ihnen einmal das Glück so hold sein wird. Und so drücken sie sich weiter bei Tootsie herum oder bei Linebaugh, dem billigen Restaurant schräg gegenüber (»Dort sind eine Menge Country-Lieder auf Servietten geschrieben worden«, sagt ein Nashviller Star, der es aus erster Quelle weiß), versuchen wichtige Music-Row-Leute auf offener Straße festzuhalten, schicken Demonstrationsbänder an Musikverlage (Cedarwood hat für die Rücksendung abgelehnter Demos und Manuskripte pro Woche über 250 Dollar Portokosten), schleichen sich an Wochenenden hinter die Bühne der Opry – in der Hoffnung, jemandem etwas zeigen zu können, und bemühen sich um einen kleinen Auftritt in einer der lokalen Radio- oder TV-Country-Shows. Den meisten von ihnen geht bald das Geld aus, und sie kehren wieder heim. Die Glücklicheren, die ein bisschen Talent haben und die richtigen Chancen geboten bekommen, landen auf der untersten Sprosse der Leiter, und wenn sie gescheit sind, geben sie sich damit zufrieden, immer nur eine Stufe auf einmal zu nehmen: aushilfsweise in irgendeiner Band spielen, dann dort genug Eindruck machen, um fest aufgenommen zu werden, sich so verbessern, dass man auch mal in einem Studio arbeiten darf, ein paar Lieder schreiben, zeigen, dass man den Song besser singen kann als alle andern, sich selbständig machen, seine eigene Band gründen und dann – aufwärts!

Der Kampf lohnt, denn jene, die durchhalten und große Country-Stars werden, erwartet ein Leben des Reichtums und der Bewunderung. Von den Nashviller Musikern und Sängern gelten rund fünfzehn als »Superstars« (die pro Abend wenigstens 1.250 Dollar zuzüglich Spesen verlan-

gen können) und zwei weitere Dutzend als »Stars« (pro Konzert 750 bis 1.250 Dollar). Zwei der wohlhabendsten Bürger Nashvilles sind Roy Acuff (Grundbesitz) Roy Acuff Exhibits) die Hälfte der Einnahmen von Acuff-Rose Publications) und Eddy Arnold (Lebensmittel-Franchises, die Siedlung Brentwood, Tantiemen von seinen Hits). Die alte Klischeevorstellung vom armen Farmboy, der es zum reichen Hillbilly-Star bringt, gilt innerhalb gewisser Grenzen auch jetzt noch (Webb Pierre besaß mal einen Cadillac) in dessen Blechkleid Hunderte von Silberdollars eingelassen waren und der als Türgriffe echte Colts hatte). »Ja«, sagt ein Anwalt, der einige Stars vertreten hat, »sie kommen her, machen ihre erste Million, hauen sie auf den Kopf, und dann soll ich ihnen helfen.« Viele heutige Country-Stars haben noch eine Vorliebe für Pferde und Rinder, ausgefallene Kleidung, Cadillacs, Nebenfrauen, gut bestückte Hausbars, Gitarrensammlungen, Boote, Flugzeuge, Autorennen und sonstige kostspielige Hobbies. Die Neuen dagegen sind mehr business-orientiert. Viele von ihnen, wie Bill Anderson und George Hamilton IV. haben College-Bildung; sie schauten sich gut um, als sie in die Stadt kamen und überall die verblassten Ex-Stars wie gestrandete Schiffe sahen, und sie nahmen sich vor, es anders zu machen, falls sie es einmal schaffen würden. Anderson zum Beispiel hat 10.000 Dollar in Arnolds Brentwood-Projekt gesteckt (wenn auch erst auf Anraten eines Anwalts), seinen eigenen Verlag aufgemacht, um das Geld für seine Songs nicht teilen zu müssen und außerdem noch an fremden zu verdienen, und schaut sich jetzt nach weiteren soliden Kapitalanlagen um. George Jones besitzt den einträglichen Nightclub Possum Holler gleich an der Hintertür der Opry. Stars kaufen sich auch gern Rundfunksender, denn damit lässt sich nicht nur viel Geld verdienen, sondern auch die eigene Karriere voranbringen. Der Reichtum der Country-Stars wirkt natürlich noch größer, wenn man sich überlegt, dass sie andernfalls wahrscheinlich daheim in einem Bergwerk arbeiten, sich als LKW-Fahrer durchschlagen oder bestenfalls eine Bierkneipe betreiben würden.

Doch hat das alles auch eine Kehrseite, genauso wie das Leben eines Broadway-Stars, einer Hollywood-Sexbombe oder eines Beatles auch nicht nur eitel Sonnenschein ist. Bis auf die seltenen Ausnahmen, wie Glen Campbell und Eddy Arnold und neuerdings auch Johnny Cash, die sich auf Planetenbahnen bewegen, wo sie für ein einziges Konzert eine fünfstellige Summe verlangen können und also nicht zu tingeln brauchen, um mit den Kosten mitzukommen, muss ein Country-Star auf ein sich unaufhörlich drehendes Karussell springen, oder er ist ein toter Mann. 1.000 Dollar Gage für einen Abend, das hört sich großartig an, aber da von gehen endlose Spesen ab: Fünf-Mann-Band, Motels und Mahlzeiten, 50.000-Dollar-Bus oder Luxus-Campingwagen, Chauffeur, durable, also besonders teure Verstärkeranlage, die alle Transporte aushalten muss, Prozente für Manager und Agenten, Miete für das Büro in Nashville, Gehalt für die Sekretärin, bis zu ein Dutzend Show-Kostüme, das Stück zu 500 Dollar (meist von Nudie in

Hollywood), dazu passende Maßstiefel und natürlich Gitarren und sonstige Instrumente. Und so geben die meisten Nashviller Stars jährlich mindestens einhundert Abende, im ganzen Lande und auch in Europa und Asien, eine ewige Hetzerei von einer Vorstellung zur nächsten, immer zwei, drei Wochen hintereinander unterwegs, in allen möglichen Auditorien auftretend, von Fußballstadions bis zur Cobo Hall in Detroit. Dieses ständige Auf-Achse-Sein schafft einen bald. Die Tournee hält einen von zu Hause weg und bringt einen mit seltsamen Damen in Berührung. (»Man braucht nichts weiter zu tun, als sich eine in der ersten Reihe auszusuchen, und sie unentwegt anzusehen, schon hat man's geschafft«, sagt ein Superstar ganz sachlich.) Das führt zu Scheidungen, die dem Nashviller Musik-Set nichts Unbekanntes sind. (Champion ist Ferlin Husky, Sänger von Gone, der 1968 zum fünften mal heiratete.) Außerdem führt es zu Alkohol und Aufputschpillen, die die Stars wie

Medizin nehmen, um noch einen Abend länger durchzuhalten. Und es führt auch zu Tragödien und erklärt, warum in den letzten Jahren so viele Country-Stars bei Auto- oder Flugzeugunfällen ums Leben gekommen sind. (Cowboy Copas, Patsy Cline und Hawkshaw Hawkins starben bei einem Flugzeugabsturz, als sie von einer Wohltätigkeitsveranstaltung zugunsten der Familie eines bei einem Unfall getöteten Disk-Jockeys zurückkehrten, Jack Anglin von Johnny & Jack verlor, als er zu einer dieser Beerdigungen fuhr, sein Leben bei einem Autozusammenstoß, und nur etwas über ein Jahr später stürzten Gesangstar Jim Reeves und sein klavierspielender Manager mit dem Flugzeug ab und starben.) In einem Interview kurz vor seinem Tode hatte Reeves es für sie alle gesagt: »Ich buche pro Jahr einhundert persönliche Auftritte, weil es mir Spaß macht, vor Publikum zu singen. Was mir aber absolut keinen Spaß macht, das ist das Reisen. Bei einer Tournee sind die Haupt-



Harlan Howard

strapazen und die Hauptgefahr der Hin- und Rückweg.« Es ist nicht so, wie manche angedeutet haben, dass alle Country-Stars, einschließlich Hank Williams, von einem mystischen »Todeswunsch« besessen wären. Wenn man im Jahr durchschnittlich 100.000 Meilen auf der offenen Landstraße zurücklegt, meist übermüdet am Lenkrad sitzt, oft mitten in der Nacht und bei schlechtem Wetter fährt, weil einem über 1.000 Dollar verlorengehen, wenn man es nicht bis zur nächsten Stadt schafft, kriegt einen das Gesetz der Wahrscheinlichkeit früher oder später doch. Das war eines der wesentlichsten Motive für die vor einigen Jahren erfolgte Schaffung des von der Industrie finanzierten Opry Trust Fund zur Unterstützung von Witwen und von Künstlern, denen es aus diesem oder jenem Grunde schlecht geht. Ehrlich gesagt – und um gleich eine nüchterne Verteidigung des berüchtigten »Hillbilly-Sängers« vorzutragen – es ist ein Wunder, dass es nicht noch mehr Scheidungen, Tragödien, Nervenzusammenbrüche, Drogensüchtige und Alkoholiker in der Branche gibt. Die Versuchungen und der Stress sind schwer zu ertragen für einen Jungen aus Osttennessee, der knapp die Volksschule beendet und sich nach Nashville durchgeschlagen hat und nun mit einundzwanzig Jahren von Teenagern angehimmelt wird, 200.000 Dollar im Jahr verdient, und das Fernsehen will sich mit ihm über einen Vertrag unterhalten, auch Hollywood ist interessiert, und seine kleine Frau daheim in Osttennessee kann nicht verstehen, was los ist, und er muss, verdammt noch mal, irgendeine Möglichkeit finden, für die Samstagabendvorstellung in Amarillo wach zu bleiben.

Man fragt sich, ob beispielsweise Porter Wagoner diesen Druck aushalten wird, und wenn ja, wie lange. Wagoner wurde 1932 in West Plains in Missouri geboren, als schlechte Zeiten herrschten, und er musste nach sieben Jahren von der Schule abgehen, um Geld zu verdienen. Er arbeitete eine Zeitlang als Beifahrer, dann auf einer Farm, und sein Debüt im Showbusiness machte er, als er sechzehn war und in einer Fleischmarkthalle Schlächterlehrling war. Sein Chef hatte ihn eines Tages während der Mittagspause Gitarre spielen hören und ihm zugeredet, doch jeden Morgen um sechs hier in der Markthalle ein Konzert zu geben. Das bedeutete: Wagoner musste um fünf Uhr früh kommen, sauber machen, dann spielen und singen und anschließend mit seiner Arbeit anfangen. Als er zwanzig war, bekam er die Chance eines Kurzauftritts im »Ozark Jubilee«, man wurde auf ihn aufmerksam, und mit dreiundzwanzig machte er seine erste Schallplatte. Heute verdient er mit seinen Kapitalanlagen, den zahlreichen Hits, die er aufgenommen hat (um nur einen davon zu nennen: *Green, Green Grass of Home*) und seinen rund hundert persönlichen Auftritten mindestens eine Viertelmillion Dollar im Jahr, hat eine der größten syndizierten TV-Country-Shows des Landes und – was am wichtigsten ist – weiß, dass die Liebhaber reiner, harter Country Music ihm die Treue halten. Wagoner ist so »Country«, wie man es sich nur vorstellen kann: ein hochaufgeschossener, hohlbrüstiger, großnasiger, ungelenker Hillbilly, der einen Brillantring mit sattelförmiger

ger Fassung, wasserstoffgebleichtes Haar in Entenkopffrisur mit langen Koteletten und knallige Cowboyanzüge trägt, die sich schlechterdings nicht beschreiben lassen. Er spricht ein unmögliches Englisch, redet jeden mit »Hoss« an, und auf die Frage von Disk-Jockey Ralph Emery, worauf er seinen Erfolg zurückführe, hat er geantwortet: »Schätze, das liegt dadran, dass ich keinem nichts vormachen tu.« Und wahrlich, das macht er auch nicht. Porter Wagoner ist ein Country-Boy, und er bemüht sich kein bisschen, das zu vergessen – und das ist irgend wie etwas Schönes. Wenn er und seine Band, die Wagon Masters, mit der Sängerin Dolly Parton, einer kleinen Blondine von unglaublicher Eiskremschönheit, in der Opry auftreten, ist das Country Music reinsten Prägung. Wagoner näselte *Big Wind's A-Coming*, das von damals daheim auf der Farm erzählt, und übergibt den Break der Instrumente Mack McGaha mit seiner abgesägten Fiedel und Buck Trent mit seinem elektrischen Banjo, die beide erstklassige Musiker und Entertainer sind; dann sagt er ein paar Worte über seinen Sponsor, Black-Draught-Hustensaft; anschließend singt Miss Dolly in tremolierendem Apalachen-Sopran von den guten alten Tagen (»... als die Zeiten so schlecht«); und als Abschluss bringen sie vielleicht noch einen Gospel Song. Wie, fragt man sich, soll ein Mann mit einer solchen Herkunft das alles verkraften können? Anfang 1969 ging Wagoner mindestens schon zum zweiten mal innerhalb eines Jahres mit völligem Nervenzusammenbruch in eine Klinik. In der Row sagte man, es sei entweder wieder ein Zerwürfnis mit seinem besten Freund, dem Sänger Mel Tillis, oder aber eine Frauengeschichte gewesen.

Doch das Leben geht weiter in der buntesten und einzigartigsten Familie vom ganzen Show-Business, und die Stars bemühen sich, das Beste daraus zu machen. Sehr wohl wissend, was die Nashviller Honoratioren von ihnen halten, bleiben sie unter sich, wenn sie daheim sind – wohnen meistens in Eddy Arnolds Siedlung, feiern Parties in der einst verschwiegenen Printer's Alley, wo der größte Nightclub Boots Randolph gehört, gehen zusammen fischen, machen Platten und Fernsehaufzeichnungen, schreiben Lieder, reiten, fliegen ihre Sportmaschinen oder, wie im Jahre 1968, betätigen sich politisch (Roy Acuff und Tex Ritter für Nixon, Dutzende für Wallace, keiner für Humphrey). Natürlich gibt es auch berufliche Intrigen, wovon die augenfälligste die seltsame und unvernünftige Kampagne gegen Eddy Arnold war, der vor rund zwanzig Jahren als erster Country-Sänger in den Schlagersektor einbrach (auf dem 1969er Bankett anlässlich der Grammy-Verleihungen im National Guard Armory verschärfte sich das zu offenem Krieg, als Arnold auf seinem Weg zum Podium mit einem keineswegs spaßig gemeinten »Kikeriki«-Chor begrüßt wurde, eine Anspielung darauf, dass er ins Brathähnchengeschäft eingestiegen war). Zum großen Teil aber sind die Country-Music-Stars nicht der Typ Leute, die einander mit Spitzen bewerfen wie Damen in einem Bridge-Club; und außerdem haben sie genug damit zu tun, ihre Fans abzuwehren.

Ach ja, die Fan-Clubs. Es gibt nichts Treueres als steuerzahlende, schallplattenkaufende, jeden Auftritt ihres Stars besuchende Country-Music-Fans. Sie warten schon am frühen Nachmittag draußen vor dem Saal in Shreveport, um, sagen wir, Loretta Lynn ankommen zu sehen, und sie überhäufen ihre Lieblinge mit Geschenken: Geburtstagstorten, Hacksteaks, Gläsern mit Eingewecktem, Kisten Orangen (Minnie Pearl hatte einmal eine Lebensmittelvergiftung, die sie einer Kuchen backenden Verehrerin verdankte). Sie kommen ins Büro in der Music Row. Sie nähen Hemden für Del Reeves, kaufen Stiefel für Tex Ritter, backen Plätzchen für Stu Phillips, schicken Geburtstagskarten an die Kinder von Roy Drusky, stricken Strümpfe für Marty Robbins und schicken selbst aufgenommene Tonbänder, auf denen ihr neunjähriger Neffe *Come On Home and Sing the Blues to Daddy* singt, an Bob Luman. Sie verlieben sich in ihren Star und verfassen in Momenten der Leidenschaft Anträge wie jenen, den Herzensbrecher Bill Anderson von einem Teenager aus dem ländlichen Michigan bekam –

»Nehme dir ein Hupschrauber, so ein wo überall landen

kan, denn das ist das Einzige wie du kochen kannst und mich holen. Du siehst ein großes Feld das ist an die 19 Mile Road ... Komm nachts damit das ich mit dir gehen will und brauche ich vier bis 5 man wo die fünf Koffer raus tragen und 1 hutschachtel. Wenn du mich nicht willst, gebe diesen brief an Johnny Cash.«

– und was bleibt da übrig, als nett zu sein und sie nicht zu verprellen? Eine Umfrage hat ergeben, dass der typische Liebhaber von Country Music im Schnitt rund hundert Platten besitzt. Er – oder sie – spart die Cents zusammen und zahlt bis zu sieben Dollar für den Platz, um Marty Robbins in die Stadt kommen zu sehen und ein Dutzend Lieder singen zu hören. (»Gott hab sie gern, sie tun alles für dich, außer dich in Ruhe lassen«, sagt Robbins.) Also werden die Fan-Clubs ein notwendiges Übel. Man ernannt jemanden zum Clubvorsitzenden, meist eine nette mittelalterliche Dame, lässt sie ab und zu eine Art internen Nachrichtenbrief herausgeben und lädt sie vielleicht einmal im Jahr nach Nashville ein. Man nimmt einen oder zwei Dollar Jahresbeitrag, um wenigstens einen Teil der Portokosten



J. D. Crowe & New South

wieder hereinzubekommen, und weist die Sekretärin an, Weihnachtskarten zu versenden. Buck Owens in Kalifornien verlangt keinen Beitrag und hat einen 10.000-Mann-Club (der so anzuwachsen drohte, dass er vor einem Jahr die Aufnahme sperren musste), die Clubs der anderen haben aber meist nur rund 1.000 Mitglieder. Ach, die Fans *Nein, ich bin kein Gewohnheitstrinker. Der Kerl, der das über mich geschrieben hat, ist selber einer.* Ja, die Fans. *Das Mädchen bei uns im Bus neulich in Topeka? Das war meine Schwester. Ab ... Mary ... äh ... Mary Jane.* Die Strümpfe strickenden, Hemden nähenden, Kuchen backenden Fans. *Wollen wir doch mal sehen, ob ich mit dieser Geburtstagstorte nicht einen von den schlanken Kieferstämmen dort treffen kann.* Die hübschen, jungen, anhimmelnden Fans. *Ja, wissen Sie, leider hab ich die Platten alle im Hotel gelassen, aber wenn Sie in einer halben Stunde dort rauf in mein Zimmer kommen, könnten wir ...* Aber die Stars in Nashville ertragen und genießen es, fahren herum auf ihrem niemals anhaltenden Karussell, kassieren die Gagen und Tantiemen, beten um eine Platte, die auch in die Pop-Hitlisten kommt, suchen sich eine Anlage für ihr Geld, beladen den Bus für eine neue Tournee, schicken unverlangte Manuskripte an Dichterlinge aus Osttexas zurück (»Ich habe sowohl die Worte wie die Verse selbst verfasst«, schrieb einer in seinem Begleitbrief), halten gelegentlich mal inne, um darüber nachzudenken, wo sie jetzt wohl wären, wenn ihnen nicht der liebe Gott oder sonst jemand unter die Arme gegriffen hätte, kommen aber sehr schnell wieder davon ab, wenn sie hoch schauen und auf dem Fernsehschirm, direkt vor ihnen, groß wie die Allmacht, dieses gewaltige Gesicht sehen, seine langen Haare und seinen Bratenrock, wie er arrogant am Hals der Gitarre zupft, als wüsste er nicht, an welchem Ende man spielt, er in dieser fast landesweit ausgestrahlten Show, *was mache ich falsch, und warum ist er dort und ich bin hier?*, er mit diesem verdammten Knurren im Blick, und *ich wette, das er in Folsom gegessen hat, das ist doch alles bloß Mache ...* und sie werden klein und hässlich, fühlen sich an die Wand gesungen von – Johnny Cash.

*I hear that train a-comin',
Comin' round the bend,
I ain't seen the sunshine
Since I don't know when;
Well, I'm stuck in Folsom Prison,
And time keeps draggin' on ...**

*Ich höre den Zug, höre ihn um die Kurve kommen, aber die Sonne habe ich schon wer weiß wie lange nicht mehr gesehen; denn ich sitze ja hier im Zuchthaus Folsom, und die Zeit will nicht vergehen ...

Berichtigen wir die Sage gleich von Anfang an: Cash ist kein Knastbruder, kein LSD-Schlucker, kein Raufbold, kein Mörder, ja nicht einmal ein missratener Sohn. Im Sommer 1969, als seine Popularität auch auf den Pop- und Folk-Sektor übergriff, hatte sich bereits eine solche Legende

um ihn gebildet, dass es für alle zu spät war, etwas von diesen Dingen abzustreiten. Seine Lieder von Kerker und Verzweiflung, gesungen in einer um einen halben Ton zu tiefen Stimme, die nach Jüngstem Gericht klingt, Cash ganz in Schwarz, Cash mit dem Leid der Menschheit in seinen tief liegenden Augen und dem gequälten Gesicht, Cash, anmaßend und von der Bühne Hiebe austeilend, Cash im Cut wie ein eleganter Bestattungsunternehmer, Cash, seine Gitarre schwingend und sie wie eine Maschinenpistole auf die Zuhörer richtend – alles das faszinierte die ganze Welt und machte Johnny Cash zur charismatischsten Gestalt im Show-Business. »Johnny Cash?« sagten die New Yorker, als ABC-TV die »Johnny Cash Show« ankündigte. »Wir dachten, der hat sich mit Tabletten totgemacht oder so was.« Die jungen Leute am Harvard Square glaubten fest daran, dass Cash wirklich in Folsom gegessen habe, wahrscheinlich sogar wegen Mordes, und dass seine dort live aufgenommene LP das reinste Beispiel dafür sei, wie ein Künstler seine tatsächliche Lebenserfahrung zum Ausdruck bringe, und wenn man sie aufklärte, dass das nicht unbedingt stimmen müsse, stürzten Welten für sie ein. Das Publikum wollte die Legende um Johnny Cash glauben, und wenn es keine neuen Cash-Geschichten zum Weitererzählen gab, erfand man einfach welche. »Wisst ihr, wo er die Narbe auf der rechten Wange her hat?« sagte ein beeindruckter Nashviller Sidemen eines Abends, als man nach einer Session in Bradley's Barn herumstand und Kaffee trank. »So wie ich es gehört habe, ging June in ihrer beider Hochzeitsnacht seine Taschen durch und fand ein Röhrchen mit Pillen. Sie fragte ihn, ob er wieder welche genommen habe, und als er sagte, ja, ein paar schon, da hat sie ihm ihren Pumps mit dem Bleistiftabsatz direkt in die Backe geknallt!«

Die Wirklichkeit sieht so aus, dass Johnny Cash auf einer Farm in Arkansas aufgewachsen ist und eine harte Kindheit hatte; dass er schon mit Anfang zwanzig vorübergehend zum Star wurde und dann schlimme sechs Jahre durchmachte, als er gleichzeitig Aufputsch- und Beruhigungspillen nahm; dass Cash in seinem ganzen Leben nur einmal einen Tag und einmal eine Nacht lang in einer Zelle verbracht hat (beide Male wegen Besitzes von Tabletten, der legal gewesen wäre, hätte er sie auf Rezept erworben); dass Cash dann von Panik ergriffen wurde und sich wieder fing; dass er June Carter von der Carter Family heiratete, weil sie von seinem Schlag ist und für seine Launenhaftigkeit Verständnis hat; dass Cash den Krieg in Vietnam unterstützt und die Studenten, die ihn zum Idol machen (»Hippahs« nennt er sie), einfach nicht begreifen kann – und dass Cashs Shows alles andere sind als jam-session-artige Volksmusik-Festivals, sondern ganz genau nach Plan abgezogen werden. Wenn das Publikum 1969 einen echten Folk-Sänger-Helden haben wollte, hätte es lieber Merle Haggard aus Bakersfield in Kalifornien wählen sollen: Sohn eines 1935 nach Westen abgewanderten Oklahoma-Farmers, ein säbelbeiniger Taugenichts, der etliche Gefängnisse wirklich von innen kennt, darunter auch San Quentin, ein besserer Sänger und auch besserer Musiker als Cash, ein Autor, der seine Lieder

unmittelbar aus der eigenen Vergangenheit schöpft (*Mama Tried* und *Mama's Hungry Eyes*), ein Entertainer, der sich erst auf der Bühne entscheidet, was er als nächstes singen wird, ein Mann, der sich keinen Deut um sein Image schert und in Johnny Cashs großer Fernseh-Show, nachdem dieser ein Lied aus einer anderen, diesmal in San Quentin live aufgenommenen Zuchthaus-LP gesungen hat, mit seinem Idol Cash Gespräche führt wie:

»Merle, dieser Song stammt aus meinem neuesten Album, das wir in San Quentin gemacht haben.«

»Ulzig, dass du das erwähnst, Johnny.«

»Was?«

»San Quentin.«

»Wieso?«

»Das erstmal, dass ich dich auf der Bühne erlebt habe, das war in San Quentin.«

»Ja? Ich kann mich gar nicht mehr erinnern, dass du dort mit uns aufgetreten bist, Merle.«

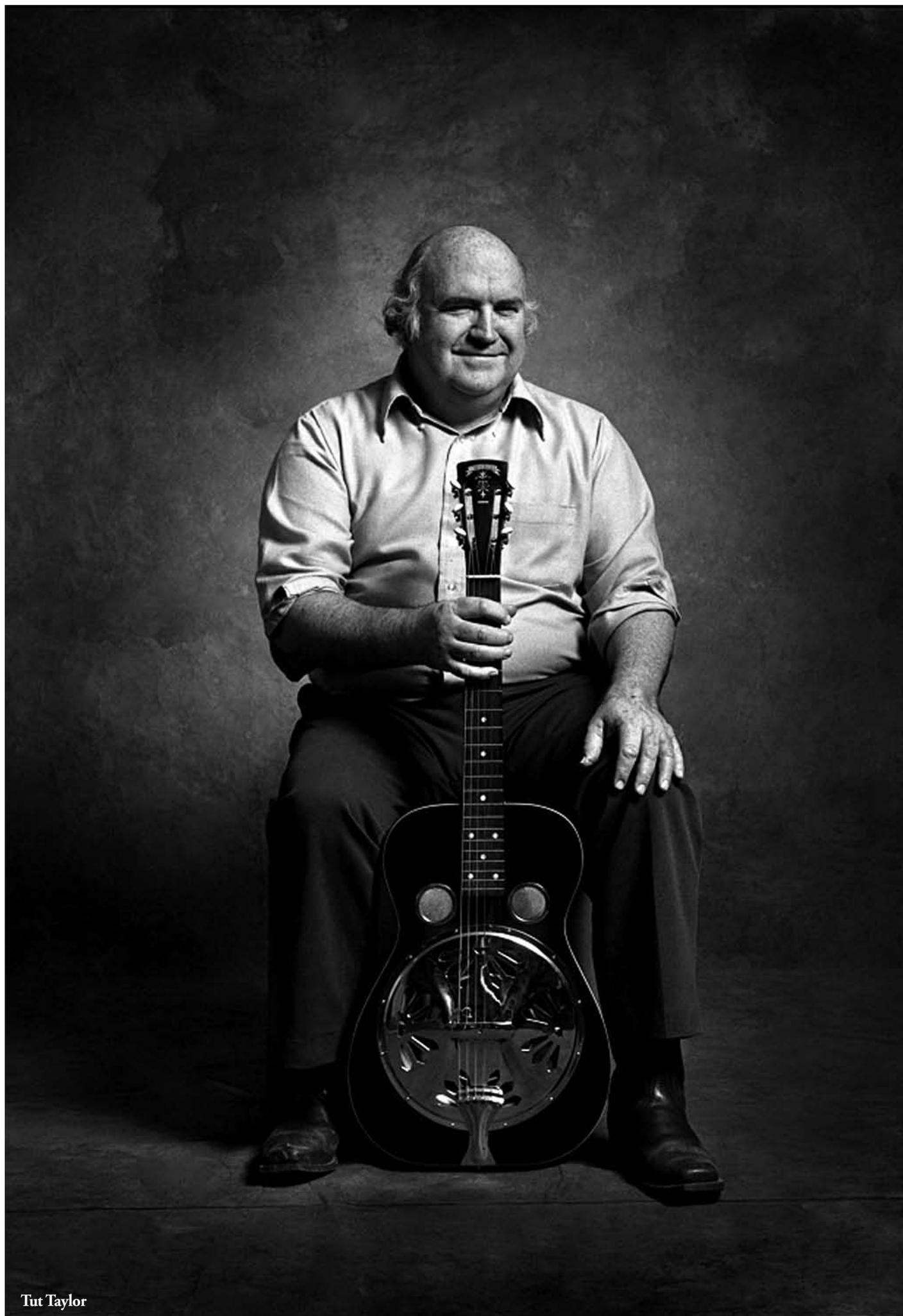
»Bin ich auch nicht, Johnny – ich gehörte zum Publikum!«

Doch Cash kam eben als erster, und er wird sich hüten, die Legende, die sich um ihn herumgerankt hat, zu zerstören. Mitte 1969 verlangte er 15.000 Dollar für einen Abend (»The Johnny Cash Show«: er und June, Rockabilly Carl Perkins von *Blue Suede Shoes*, The Tennessee Three und Mother Maybelle mit der Carter Family), gibt davon durchschnittlich fünfzehn im Monat, macht jeden Samstagabend seine einstündige Fernseh-Show bei ABC-TV, lebt außerhalb von Nashville in einem Haus, das in die Felsen über dem Old Hickory Lake hineingebaut ist und eine Viertel-million Dollar gekostet hat, nimmt Lieder mit Bob Dylan auf, gibt Benefizvorstellungen in Strafanstalten, tritt für die Rechte der Indianer ein und hat bei einem New Yorker Verlag einen Vertrag für eine jener nacherzählten Autobiographien unterzeichnet. Das amerikanische Publikum wollte etwas Echtes und Reines, etwas Unverfälschteres als einen Steve Lawrence, einen Elvis Presley oder eine Kate Smith, jemanden, der seine Zuhörer zurückführte zu den grundlegenden Ängsten, Träumen, Werten und Gefahren und nicht immer von rosa Sonnenuntergängen, verklärten Erinnerungen und romantischer Liebe sang. Und da bot sich, aussehend wie die personifizierte Wahrheit, Johnny Cash an.

John R. Cash wurde 1932 in Kingsland in Arkansas geboren, im unwegsamen Hinterwaldland rund siebzig Meilen südlich von Little Rock. Ray und Carrie Cash hatten sechs Kinder, und im Winter 1935, von der Wirtschaftskrise an den Bettelstab gebracht, stieg die ganze Familie in einen alten Laster, und während andere aus jenen Landstrichen den Handzetteln nach Kalifornien folgten, die allen Arbeit auf den Obstplantagen versprochen, fuhren die Cashs hinauf in den buschartigen, ungerodeten Nordosten von Arkansas und steckten sich in Dyess Colony einen Claim ab. Während der nächsten fünfzehn Jahre half Johnny seinem Vater und seinen Brüdern, das Land urbar zu machen und Baumwolle anzupflanzen. Er kam dort erst heraus, als er achtzehn war und zur Air Force ging, die ihn

nach Deutschland versetzte (wo er sich seine erste Gitarre kaufte), und während jener Jahre mit all der erzwungenen Mußezeit, die man beim Militär hat, beschloss er, irgendwie in die Country Music einzusteigen. Als er vier Jahre später in die Staaten zurückkam, wartete er in Memphis auf seine Chance, versuchte seinen Fuß zwischen die Tür zu bekommen (er schrieb sich an einer Schule für Rundfunkansager ein und lebte davon, dass er als Treppenterrier Haushaltsgeräte verkaufte), und als man ihn schließlich bei Sun Records anhörte, hatte er es geschafft. *I Walk the Line*, noch heute eines seiner Markenzeichen, wurde 1956 gepresst, unmittelbar im Anschluss an die ursprüngliche Aufnahme seines *Folsom Prison Blues* (den er schrieb, nachdem er einen Film über Folsom gesehen hatte). Cash fand sofort durchschlagenden Erfolg, schrieb und sang, heiratete ein italienisches Mädchen aus Texas, wurde Vater von vier Kindern, lebte in Kalifornien, machte Tourneen durchs ganze Land – aber dann kamen böse Zeiten.

Selbst heute noch gibt es nach Cashs eigener Aussage vieles, an das er sich nicht mehr erinnern kann. Um dem Stress standzuhalten, begann er ungefähr 1961 Dexedrine zu nehmen, ein Anregungsmittel. Das pulverte ihn auf; um sich aber wieder zu entspannen, brauchte er Beruhigungspillen. Plötzlich sah er sich in einem Teufelskreis der Abhängigkeit von Drogen gefangen, und einen großen Teil der nächsten sechs, sieben Jahre verbrachte er wie im Nebel. »Ich hätte damals jede Summe gewettet«, sagte einmal ein mit ihm befreundeter Nashviller Arzt, »dass er erstens nie mehr von den Tabletten loskäme und dass er zweitens nicht lange leben würde.« Cash und seine Band (die trotz allem seit der ersten Zeit in Memphis intakt blieb) fingen an, zu Auftritten einfach nicht zu erscheinen, und wenn doch, hätten sie es manchmal besser bleiben lassen sollen. »Sie schleppten eine elektrische Heimwerkergäge und eine große Büchse schwarzer Farbe mit«, erinnert sich ein Agent aus der Music Row, »und wenn sie ein Motel verließen, musste man damit rechnen, dass sie die Wände des Zimmers schwarz gestrichen und die Beine von allem, Stühlen, Tischen, Betten, ein Stück kürzer gesägt hatten.« Publik wurden die Dinge im Oktober 1965, als Cash auf dem Flugplatz von El Paso festgenommen wurde – mit 648 Weckamin- und 475 Tranquilizer-Tabletten, die er in einen Strumpf gestopft und in seiner Gitarre versteckt hatte. Er verbrachte den Tag im Gefängnis, wurde dann gegen Kaution freigelassen und später zu einer Geldstrafe von 1.000 Dollar verurteilt wegen Besitzes von Medikamenten, die er gegen ärztliches Rezept in jeder Apotheke hätte kaufen können. Bald darauf kam es zu einer hässlichen Geschichte, als der Ku Klux Klan Broschüren zu verteilen begann, in denen Cashs Frau als »Negerweib«, seine Kinder als »Bastarde« und er selbst als »Rassenschänder« bezeichnet wurden (er drohte dem Klan eine Schadensersatzklage auf 25 Millionen Dollar an – »Wenn es in unserer Familie einen Bastard gibt, dann mich, denn ich bin Ire und zu einem Viertel Cherokee« –, und er wird heute bei der bloßen Erwähnung des Klans fuchsteufelswild). Immer noch abhängig von den Drogen,



Tut Taylor

wurde er nach zwölfjähriger Ehe geschieden, und dann, an einem Abend im Jahre 1967 in einem kleinen Nest in Georgia, fand alles sein Ende: Cash wachte in einer Polizeizelle auf und bekam von dem wachhabenden Beamten, einem Fan von ihm, gesagt, man habe ihn gefunden, wie er mehr tot als lebendig herumgetorkelt sei, und man habe ihm sogar schon Mund-zu-Mund-Beatmung geben wollen. Cash erschrak zu Tode, und das war der Wendepunkt für ihn. (»Eines Tages fahre ich da mal hin und bedanke mich bei dem Mann, dass er mir das Leben gerettet hat.«) Nur ein paar Monate später, im März 1968, heiratete er, in einer stillen Trauung in Franklin in Kentucky, die Frau, die er schon seit Jahren liebte: die zierliche June Carter von der Carter Family.

Cash war schon sehr lange eng mit Mother Maybelle und ihren drei singenden Töchtern befreundet (»Sie haben ihn praktisch adoptiert, damals, als er Trouble hatte«, sagt Hubert Long), und so war es keine Überraschung für die Music Row, als Johnny und June heirateten und mit Junes zwei Töchtern aus einer früheren Ehe in Johnnys neu erworbenes »Natur«haus in Hendersonville vor Nashville zogen. Die quicklebendige, immer wie aus dem Ei gepellt wirkende June, seit siebzehn Jahren selber Star der Grand Ole Opry (sie war einmal mit dem Sänger Carl Smith verheiratet), wurde wegen ihrer Rolle in Cashes Leben von der Row zur Heldin erklärt. Es war eine klassische Show-Business-Ehe, dieser ungeschlachte Riese von Mann (Cash misst sechs Fuß und zwei Zoll, und wiegt 250 Pfund) und der zierliche Abkömmling einer der großen Familien der Country Music, und es dauerte gar nicht lange, da war Cash wieder ganz oben: auflagenstarke Illustrierten bestürmten ihn um Interviews, *Folsom Prison Blues* wurde in einer LP neu aufgelegt, die Cash nicht nur eine Goldene Schallplatte, sondern auch allerhöchstes Lob für den von ihm selbst geschriebenen Titel-Song einbrachte, er bekam Fernsehgebote, sein Preis für ein Konzert schnellte auf 15.000 Dollar hoch, er wurde für die Studenten und Hippies ein Volksheld, er unterschrieb bei ABC-TV einen Vertrag für eine allwöchentliche Samstagabend-Show in der begehrtesten Sendezeit, und er kassierte im Jahre 1969 schätzungsweise zwei Millionen brutto. Die schwarzen Tage hinter sich, war er aus dem Nichts wieder da. »Ich weiß noch, als er in El Paso mit den Pillen verhaftet wurde und alle sagten: ›So geht es, die Fans werden ihn fallenlassen‹«, erzählt Opry-Komiker Archie Campbell: »Irrtum – das machte ihn noch zum Märtyrer, zum Helden!« Und Dick Blake, der einige von Cashes größten Tournen buchte, sagt: »Vor fünf Jahren noch, wenn man da einen Vertrag mit John hatte, lag man nachts wach und schwitzte Angst; heute dagegen braucht man gar keinen Vertrag mit ihm. Und für manche seiner jetzigen Auftritte kriegt er nicht mal Gage. Er ist nämlich immer noch bestrebt, jene Auftritte wiedergutzumachen, die er damals geschmissen hat, als er Schwierigkeiten hatte. So ein Kerl ist er. Heute, wenn er da eine Show macht, ist das eine so hinreißende Sache, dass man nicht mal die drei Minuten versäumen will, die es dau-

ert, rauszugehen und sich eine Tüte Popcorn zu kaufen!«

Alle dreizehn einstündigen Teile der »Johnny Cash Show«, die den Sommer über samstagsabends ABC-TV's »Hollywood Palace« ersetzen sollte, wurden im späten Frühjahr 1969 im Grand Ole Opry House aufgezeichnet, und Cash und den anderen von der Besetzung blieb kaum Zeit, zu Hause zu essen. Seit über einem Monat schon riss der Strom der Journalisten nicht ab, die die Cashes in ihrem Haus am See besuchten, nach Nashville kamen, um über die Aufnahmen zu der Show zu berichten, und Cash Löcher in den Bauch fragten – von »Warum bevorzugen Sie schwarze Kleidung?« bis zu »Welche Meinung haben Sie von Bob Dylan?« –, und Ende Mai hätte er eigentlich die Wände vom Opry House hochgehen müssen. Aber Cash scheint nach all den Jahren, da er sich immer wieder zusammenreißen musste, gegen Erschöpfung immun geworden zu sein. Und so war er, mit nur noch zwei Folgen der Show vor sich, in relativ guter Laune, als er und June im Ramada Inn einen verspäteten schnellen Lunch nahmen, ehe sie wieder zur Opry hinüberhasteten. In acht Tagen, sobald die Aufzeichnungen abgeschlossen waren, würden sie beide nach den Jungferninseln fliegen und zwei Wochen Urlaub machen, und anschließend wollten sie einen Monat daheim ausspannen, ehe sie wieder auf Tournee gingen.

»Kein schlechtes Essen hier, finden Sie nicht auch?« sagte June zu dem jungen Songwriter Mickey Newbury, der mit ihnen am Tisch saß.

»Ha-hmpf-haha-hmpf!« lachte Cash, den Mund noch voller Pommes Frites, über irgend etwas, das jemand am Nebentisch sagte, wo ein paar weitere Ensemblemitglieder beim Kaffee saßen, und wandte sich dann wieder dem Zerlegen seiner gebratenen Forelle zu. Die Unterhaltung kam auf moderne Kreuzzüge, speziell auf Cashes Kampf für bessere Verhältnisse in den Strafanstalten und für die Rechte der Indianer, und Cash schaltete sich jetzt ein: »Ich mache das doch nicht, weil ich einen ›Kreuzzug‹ veranstalten will. Sondern nur weil ich einfach nicht einsehe, dass Gefängnisse zu irgend etwas gut sein sollen. Man steckt die Leute da rein und lässt sie dort nur noch verdorbener werden, so sie überhaupt verdorben waren, und wenn man sie wieder entlässt, sind sie bloß in dem besser, was sie reingebracht hat. Aus einem Gefängnis ist noch niemals was Gutes gekommen. Das ist alles, was ich zu sagen versuche. Und wenn ich damit, dass ich Lieder über Gefängnisse schreibe und singe, erreichen kann, dass ein bisschen was gebessert wird, bin ich schon zufrieden.«

June sagte: »Aber in Cummins, John, da ...«

»Wo?« fragte jemand.

»Cummins in Arkansas.«

»Da, wo sie die Gerippe gefunden haben?«

»Ja, genau«, antwortete Cash. Er hatte auf dem Weg nach Hollywood, wo er in Glen Campbells Show gastieren sollte, in Cummins Station gemacht, um in der Strafanstalt einen Benefizabend zu geben. Das Gefängnis war ein Jahr zuvor in die Schlagzeilen gekommen, als durchsickerte, dass man bei Ausschachtarbeiten innerhalb seiner Mauern auf meh-

rere Skelette gestoßen war, was dann Gouverneur Winthrop Rockefeller veranlasste, eine Untersuchung in die Wege zu leiten. »Ich hab da während meines Auftritts ein paar Worte gesagt, wie: Hier sitzt ihr nun in diesen alten, zerlumpten Sachen, und jeder hat bloß eine einzige Garnitur, und warum wird nicht etwas von dem Geld genommen, das der Staat hat, damit hier was gebessert ...«

»Der Gouverneur war bei der Vorstellung anwesend«, unterbrach ihn June.

»Gouverneur ...«

»Ist das nicht Rockefeller?«

»Winthrop Rockefeller«, bestätigte jemand.

»Ja«, erzählte Cash weiter, »jedenfalls kam er hinterher zu mir und erklärte: Ich möchte Ihnen danken, dass Sie etwas gesagt haben, das ich nicht sagen kann. Das kam in die Zeitungen, weil eine Menge Reporter da waren, und wie ich später hörte, wurde tatsächlich einiges getan. Das ist es, was ich meine. Dass ich nämlich Musiker bin, und wenn ich darüber hinaus ein bisschen mithelfen kann, genügt mir das schon.«

Charley Pride, der einzige farbige Star in der Country Music, kam herein. Er sollte bei der Show mitmachen. Cash langte über den Tisch, reichte ihm die Hand und wandte sich dann wieder seiner Forelle zu. Ich fragte ihn nach seiner Freundschaft mit Bob Dylan (Cash hatte den Titelsong

für Dylans neueste LP, *Nashville Skyline*, geschrieben und ihm in Newport einmal seine Gitarre geschenkt). »Viele Journalisten haben versucht, daraus etwas zu machen«, sagte Cash. »Ich mag ihn gern. Das ist alles. Er ist mein Freund. Er kann was, wir verstehen uns, und seine politischen Ansichten interessieren mich nicht. Einige dieser Zeitungsschreiber haben irgendwelchen Quatsch gesagt, dass das nicht zusammenpassen würde, denn Dylan tritt für das Gegenteil von dem ein wie ich ...«

»Wie stehen Sie beispielsweise zu Vietnam?«

»Nun, wir sind drüben.«

»Finden Sie das richtig?«

»Ich unterstütze die Außenpolitik unserer Regierung«, erklärte Cash, wischte sich die Hände an der Serviette ab und schob den Teller weg. »Ich verstehe nicht viel von diesem Krieg. Wir waren drüben, und ich werde Ihnen was sagen – wenn man sieht, wie unsere Jungs in Hubschraubern zurückgebracht werden, mit heraushängenden Gedärmen, wird man einigermaßen sauer auf diese Leute in der Heimat. Wie ich die Dinge sehe, so ist das einzige Gute, das jemals aus einem Krieg gekommen ist, ein Lied, und das ist ein verdammt harter Weg, Lieder zu kriegen. Allerdings weiß ich nicht, wie patriotisch ich wäre, wenn ich nicht genug zu essen hätte.«

John Wesley Ryles I.

»Ich hab dich schon immer was fragen wollen, Johnny. Kay handelt doch von einem Taxifahrer – hast du jemals ein Taxi gefahren?« »Nein, aber wenn diese Platte nicht geht, werd ich's vielleicht lernen müssen.«
Johnny Ryles im Fernsehen

Ende 1968 beendete Hank Mills ein Lied mit dem Titel *Kay* und legte es Audie Ashworth vor, einem cleveren jungen Verlagsassistenten von Ross Mose Publications. Der Text erzählte von einem Taxi-chauffeur, der alles verkauft hat, was er besaß, um sein Mädchen aus Houston nach Nashville kommen zu lassen, damit es sein Glück als Country-Sängerin versuchen kann. Das Girl hat großen Erfolg und geht auf Tournee, lässt den Chauffeur klagend zurück:

»*Kay, I'm living, yet I'm dying,
 staring out at Music City from my cab.*«*

* Kay, ich lebe noch, aber mir ist zum Sterben zumute, wenn ich aus meinem Taxi auf Music City hinausschaue.

Sogenannte »Story«-Songs waren seit jeher in Nashville gut angekommen und schlugen jetzt, nach Bobbie Gentrys Hit *Ode to Billy Joe* und Jeannie C. Rileys *Harper Valley PTA*, noch besser ein. *Kay* war ein klassischer Story-Song, enthielt all die traditionellen Elemente: einfacher Text, Menschen wie du und ich, unglückliche Liebe, einen Schuss Ironie. Ashworth griff sofort zu.

Hat ein Verleger ein Lied angenommen, ist der nächste Schritt, ein Demonstrationsband oder Demo zu machen. Man nimmt irgendeinen Sänger und zwei, drei Musiker, geht mit ihnen schnell in ein Studio, wo in nur einem einzigen »Take« ein Band bespielt wird. Davon lässt man eine Handvoll sogenannter Abhörfohlen pressen und schickt diese dann als Versuchsballons an Produzenten in der Stadt. Niemand vergeudet Zeit damit, ein Demo ausfeilen zu wollen, denn dessen einziger Zweck ist ja, eine grobe Vorstellung davon zu geben, wie der Song klingen kann, wenn er richtig in Stereo aufgenommen wird. Ashworth bestellte

sich also ein Studio, schnappte sich ein paar Musiker, nahm rasch ein Demo von *Kay* auf und wartete auf das Urteil der Music Row.

Schon am nächsten Tag kam ein Anruf von einem der quickesten Produzenten in der Row, George Richey von Columbia, der gerade erst nach Nashville gekommen war, nachdem er an der Westküste jahrelang und mit Erfolg Künstler wie Bonnie Guitar produziert hatte. Das Lied gefalle ihm, sagte er, und er wolle eine Platte davon machen. Ashworth fragte ihn, ob er dafür bereits einen bestimmten Sänger im Auge habe.

»Nein, eigentlich nicht«, sagte Richey. »Auf der Abhörfolie, wer hat da gesungen?«

»Ach, das war Johnny.«

»Johnny Riels?«

»Ja. Wir nehmen ihn manchmal für Demos.«

»Lassen wir's doch ihn machen.«

»Ist das Ihr Ernst?«

»Ja«, antwortete Richey. »Ich glaube nicht, dass wir besser werden können als auf der Folie.«

Wieder mal eine wunderschöne Geschichte vom großen Erfolg, wie er nur in Amerika möglich ist: der siebzehnjährige Johnny Riels aus Bastrop in Louisiana, der eines Morgens von seiner Firma ein paar Stunden frei bekam, damit er sich in demselben Studio melden konnte, wo Carl Smith, Johnny Cash und Marty Robbins ihre Karriere begonnen hatten; der sommersprossige Sohn eines Zimmermanns, dem gezeigt wurde, in welches Mikrofon er singen sollte; ein Bürobote mit fünfzig Dollar Wochenlohn, umgeben von 21 Musikern, von denen jeder 85 Dollar für die dreistündige Aufnahme-Session verdiente – der kleine Johnny Riels sang für Columbia Records! Die Platte erwies sich als Verkaufsschlager. Innerhalb von acht Wochen wurden 100.000 Stück abgesetzt, und in der Country-Hitliste von Billboard erreichte *Kay* den neunten Platz. Dem Song wurde sogar die große Schmeichelei zuteil, dass eine Sängerin ein »Antwort«-Lied herausbrachte, das *John* hieß und erzählte, wie *Kay* die Platte hört und sofort heimkehrt – zu einer lebenslangen glücklichen Taxifahrt. Die New Yorker Zentrale von Columbia gab sofort Anweisung, eine LP zu machen, denn man witterte einen neuen Star. Johnny Riels wurde umgetauft in John Wesley Ryles I. (»Weil die Disk-Jockeys, wenn sie „Riels“ lasen, das immer falsch aussprachen«), Hausfrauen in den Wechseljahren schrieben ihm Briefe mit Ratschlägen in Liebesdingen, und bei Moss Rose Publications entband man ihn feierlich von seinen Botenpflichten. »John«, verkündete Audie Ashworth, »ist ein junger Glen Campbell.« Ein über Nacht aufgegangener Stern, eine Perle in der Muschel von Moss Rose – alles ganz so wie in *Country Song Roundup*.

Nun, ganz so auch wieder nicht. Die Chancen für ein Von-heut-auf-morgen-Reichwerden verschmälern sich in Nashville von Tag zu Tag, da die Konkurrenz immer größer und das Publikum immer anspruchsvoller wird. Heute gilt es, bereit zu sein, wenn die Zeit kommt. Und wenige sind je so bereit gewesen wie Johnny Riels. Oder lassen wir es bei

John Wesley Ryles I.

Ryles war schon als Dreikäsehoch von sechs Jahren in der Branche; mit seinem Vater und seinen drei Schwestern sang er Sonntag vormittags in einer Gospel-Sendung bei KTRY in der stinkenden Papierfabrikstadt Bastrop in Louisiana. Als er acht war, zog die Familie nach Fort Worth, und mit seiner Imitation von Jim Reeves' *Billy Bayou* durfte Johnny dort in einer Country-Show mitmachen, die »Cowntown Hoedown« hieß. Nach ein paar Jahren gelang es ihm, in eine andere und größere wöchentliche Sendung zu kommen, das »Big D Jamboree« in Dallas, bei dem Sonny James und Billy Walker sowie einige andere ihren ersten Start hatten. Zwischendurch spielte er in einer Kneipe in Dallas und zog mit einer Western-Swing-Band, den Light Crust Doughboys, herum.

Als er vierzehn war und schon vier Jahre beim »Big D Jamboree« mitgemacht hatte, beschloss Ryles, sein Glück in Nashville zu versuchen. »Ich hatte nicht die geringste Ahnung, wie es hier langgeht«, sagt er. »Ich dachte bloß einfach, du musst da mal hin und sehen, was sich tun lässt.« Ohne irgendwelche Kontakte zu haben, machten er und sein Vater sich im Sommer 1965, sobald die Ferien angefangen hatten, auf die lange Fahrt nach Nashville. Sie klappernten alles ab und versuchten, jemanden dazu zu kriegen, sich ihr daheim in Fort Worth aufgenommenes Band anzuhören, aber inzwischen hatten die entscheidenden Leute in der Row die Kunst des Sich-gerade-in-einer Sitzung-Befindens und des Sich-Verschanzens hinter Aufgeböten von Vorzimmerdamen und Sekretärinnen zur Perfektion gebracht. Eines Morgens jedoch öffnete sich für Ryles eine Tür. Hubert Long behielt das Band da und bat ihn und seinen Vater, mittags wiederzukommen. Als sie zurückkehrten, sagte Long, er sei bereit, dem jungen einen Autoren- und Förderungsvertrag zu geben. »Ich sag Ihnen«, erzählt Ryles, »das haute mich glatt um. Wir stiegen in unseren Wagen und fuhren auf einen Rutsch bis nach Hause durch, und ich wusste gar nicht, wie mir geschah. Unser Lokalblatt brachte sogar einen Artikel über meinen Erfolg, und ich saß dann den ganzen Winter über da und wartete, dass was kam. Schließlich ging mir auf: Der Vertrag bedeutete überhaupt nichts, solange ich nicht selber was tat.«

Eines kam aber doch während jenes Winters. Nämlich ein Brief von Lang, der ihm anbot, in den nächsten Sommerferien nach Nashville zu kommen und für fünfzig Dollar Wochenlohn in seinem Büro Hilfsarbeiten zu machen, vom Papierkorbentleeren bis zu gelegentlichen Demos für Moss Rose. (»Ich musste auch Material zu den Produzenten bringen, und gegen Ende des Sommers kannte ich so ziemlich jeden von ihnen.«) Im Herbst kehrte er nach Texas zurück, aber im Januar 1967 siedelte die gesamte Familie nach Nashville über, damit Johnny am Ball bleiben könne. Sein Vater hängte die Zimmerei an den Nagel und nahm eine Stellung als »Techniker« im Andrew Johnson Hotel an, Johnny besuchte die Hillsboro High School (»Ich ging ab, als ich bloß noch zwei Monate bis zum Abschlussexamen hatte, und musste es dann per Fernkurs nachmachen«)

und übte seinen früheren Ferienjob als richtige Arbeit aus. Jetzt bei Moss Rose fest angestellt, besang er viel öfter Demos, versuchte Lieder zu schreiben und verdiente sich Geld dazu, indem er hin und wieder in einem Nobelrestaurant Gitarre spielte und sang. »In jener Zeit bekam ich das Musik-Business richtig mit«, sagte er. »Es ist ganz schön enttäuschend, wenn man mit hochgeschraubten Hoffnungen nach Nashville kommt und nach einer Weile anfängt zu denken: Ach, es ist ja doch alles sinnlos! Aber das ist es gar nicht. Es braucht nur seine Zeit. Und während eben dieser Zeit gewann ich mehr Erfahrung.« Genau. Das war kein verschüchterter kleiner Junge aus Texas, der in das Studio A von Columbia kam und mit seiner ersten Aufnahme einen Hit landete. Sondern ein junger Mann, der fast ein Dutzend Jahre darauf hingearbeitet hatte, über Nacht Erfolg zu haben.

Etwa zwei Monate nachdem *Kay* herausgekommen war, hatte George Richey eine zweite Session für Ryles angesetzt, damit man anfangen konnte, die elf weiteren Lieder für ein Album aufzunehmen, das entweder *Kay* oder *John Wesley Ryles I.* betitelt werden sollte. An einem krispen Januar-morgen um zehn Uhr machten sich Ryles, die Sidemen und Tontechniker im Studio A bereit zur Aufnahme. Wie schon bei Ryles' erster Session wurden weder Kosten für Qualität noch für Quantität gespart: als Begleitung für ihn das Quintett der Town 'n' Country Singers sowie drei der besten Gitarristen in der Stadt, dazu Bass, Klavier, Cembalo und Drums. Ryles saß bereits auf einem Hocker, sah noch jünger aus, als er ist, in brauner Lederweste, langärmeligem Hemd mit Button-down-Kragen, senffarbigem Hosen und Schnallenschuhen, das rosa Gesicht ein wenig zu einem Mikrofongalgen emporgehoben, und probte leise das erste Lied durch, das sie aufnehmen wollten. Richey hatte angerufen, dass er auf dem Weg hierher mit seinem neuen Wagen eine Karambolage gehabt habe und ein bisschen später kommen werde. Der Tonmeister, Jim Williamson, ein lakonischer Mann, probierte im Technikraum an seinen Drucktasten und Skalen herum, während die Musiker auf Stahlrohr-Klappstühlen im Studio saßen und ihre Arrangements ausarbeiteten.

Richey kam zwar spät, doch elegant. Um halb elf ging die Studiotür auf, und es erschien Kalifornien: königsblauer zweireihiger Blazer mit Silberknöpfen, seidenglänzendes Rollkragenhemd mit Umlegemanschetten, graue gürtel- und umschlaglose Hose und als Krönung weiße Slipper, notenschlüsselförmige Manschettenknöpfe und bis fast zum Kinn reichende Koteletten.

»Leute, er ist da!« rief Ryles.

»Fängt gut an, der Tag, was?« sagte Richey.

»Wie ist es denn passiert?« fragte jemand.

»Auffahrkette, und ich mitten in der Mitte.«

»Schlimm?«

»Was wird es kosten, bei einem El Dorado ein eingedrücktes Heck zu richten?«

»Unter zweihundert werden Sie kaum wegkommen.«

Richey schien erleichtert. »Hätte ärger ausgehen kön-

nen«, sagte er. »Mann, war die Frau in Brast! Scheint dem Akzent nach 'ne Deutsche oder 'ne Russin oder so was gewesen zu sein. Jedenfalls ist sie mir hinten raufgeknallt, tat dann aber so, als wär's meine Schuld gewesen. Ja, ich also raus und zu ihr hin, und eh sie noch ein Wort sagen kann, frag ich schon: ›Sind Sie verletzt, gnä' Frau?‹ Da ist sie sofort vor Rührung zerschmolzen!« Alle lachten und kehrten zu dem zurück, womit sie beschäftigt waren, während Richey in den Technikraum ging, um zu sehen, wie weit der Tonmeister war. Er lächelte seine Sekretärin an, deren Minirock schon mehr ein Mikrorock war, setzte sich dann neben Williamson hin und begann die letzte Nummer von Cash Box durchzublättern. »Wär's unserm Herrn und Meister wohl genehm, wenn wir jetzt anfangen?« fragte Ryles über die Gegensprechanlage.

»Nu schieß nich gleich, John. Außerdem sind die Scheiben hier vor mir kugelsicher«, witzelte Richey. Dann

wandte er sich an Ashworth. »Wir müssen uns mit diesem Album verdammt beeilen.«

»Bis wann muss es fertig sein?«

»Vorgestern.«

»Die Bilder fürs Cover sind Samstag gemacht worden.«

»Und wie sehen sie aus?«

»Keine Ahnung. Bill bringt sie nach der Session rüber.«

Während des Gesprächs mit Ashworth nahm Richey nicht die Augen von Ryles. Er wusste, der Junge ließ sich aufbauen. Er hatte ihn unter seine Fittiche genommen, und das war eine weitere gute Chance für Johnny Ryles, denn Richey versteht etwas von seinem Fach und hat einen guten Instinkt bei seinen Künstlern. Er drückte eine Taste an der Sprechanlage und sagte: »Okay, du möchtest also gern losmachen?« – »Losschießen!« gab Ryles zurück. Jetzt erkannte Richey, dass es Zeit war. Er bat um Ruhe, begann mit dem Countdown, und sie machten sich an die Arbeit.

Jack Clement



Johnny Ryles bringt alle Voraussetzungen mit, die neuen Möglichkeiten, die die Country Music heute bietet, für sich auszuschöpfen. Er verfügt nicht nur, obwohl er noch keine zwanzig ist, über einen reichen Schatz an Erfahrung, sondern hat auch das jugendhafte gute Aussehen eines Glen Campbell (die beiden ähneln sich sogar), eine ungewöhnliche Ruhe und eine ausgeprägte Country-Stimme, die bei den gleichen Städtern ankommt, die Glen Campbell zu ihrem »Hillbilly« erkoren haben. Das erste Lied, das Ryles bei dieser Session aufnehmen sollte, hatte er selbst geschrieben (es war von Jack Greene gesungen worden, um ein Album zu füllen, ehe Ryles seine Chance bekommen hatte), ein rhythmischer Song mit dem Titel *We'll Try a Little Bit Harder*, und als sie zum achten, neunten, zehnten, zwölften und fünfzehnten Take kamen, um es immer noch besser zu machen, begann die Stimme von Johnny Ryles auf alle im Studio zu wirken. Es ist eine heisere, glitschige Frosch-im-Hals-Stimme, sozusagen ein Johnny Ray minus Seelenqual. Nach dem achtzehnten Take, fünf Minuten nach zwölf, befahl Richey, das Band abzuspielen. »Zwei Stunden für ein einziges Lied«, sagte Ryles. »George verpulvert schon all meine Tantiemen, noch ehe ich sie überhaupt kriege.« Die Musiker und Ryles standen herum wie werdende Väter, während das Band ablief. Schließlich sagte Richey: »Lassen wir's so.« Schnell nahmen sie dann noch ein Lied auf, das *Woman, Woman* hieß, wobei dessen Autor, Songwriter Jim Glaser, nervös vom Technikraum aus zuschaute, und um ein Uhr waren sie fertig.

Ehe er zum Lunch ging, schaute Ryles in Richeys ganz in Blau gehaltenes Büro im Columbia-Haus herein. Es waren noch mindestens zwei Sessions nötig, bis man genug Lieder für ein Album hatte, aber Richey dachte schon weiter, wollte mit einer neuen Single da sein, wenn *Kay* in ein paar Monaten zurückzufallen begägne. Als Ryles in Richeys Zimmer kam, saßen dort bereits Ashworth und Richey und hörten Hank Mills zu, der zu seiner eigenen Gitarrenbegleitung ein Lied vortrug, von dem er hoffte, dass es Ryles nächstes würde. Mills reichte Johnny ein Blatt mit dem hektographierten Text und ließ ihn den Song versuchen. Er hieß *Friday Night in Memphis* – die Geschichte eines Jungen und eines Mädchens, die sich lieben und aus ihrem kleinen Kaff im Süden weggehen wollen, um in Memphis ein neues Leben zu starten. Was nicht verwundert, denn die beiden sind, wie es in der ersten Zeile heißt, »von verschiedener Hautfarbe«.

Richey empfahl Mills dringend, den Text zu überarbeiten. (»Machen Sie doch ›von verschiedenem Glauben‹ draus oder irgend so was, Hank; ›Haut‹ wäre glatter Selbstmord.«) Dann kam Bill Grine herein, ein Fotograf mit buschigem Al-Hirt-Bart, und brachte die Color-Negative für die Albumhülle – Bilder von Ryles, wie er in einem gelben Taxi sitzt, letzten Samstag in der frühen Abenddämmerung aufgenommen – und es gab eine kurze, aber lebhaft Diskussion darüber. (»Ich weiß nicht, George, aber meinen Sie, dass sie zu meinem Image passen?« fragte Ryles.) Und schließlich beendeten sie die Besprechung.

Eines der bei den Music-Row-Leuten beliebtesten Restaurants ist, wegen seiner nahen Lage sowie wegen einer »Steak 'n' Biscuits« genannten Spezialität, das nur ein paar Querstraßen entfernte Ireland's. Über Mittag und während der Cocktailstunde ist es hier immer gerammelt voll von Studenten der ebenfalls nahen Vanderbilt University und Vertretern der Musikindustrie, angefangen von Chet Atkins bis zu augenklimpernden kleinen Tipsen. Als Johnny Ryles dort ankam, war es schon fast halb drei und keiner von den Mittagsgästen mehr da; die einzigen Menschen im Rauch waren der Barkeeper, zwei Serviererinnen und ein Mann mit aufgedunsenem Gesicht und in dunkelblauem Anzug, der es sich an der Bar bequem gemacht hatte und fragte, wann es endlich etwas Hartes zu trinken gebe. Ryles setzte sich an einen Tisch neben einem kleinen Podium, auf dem ein Klavier und ein Mikrofon standen.

»Na?« fragte der Barkeeper. »Wie ist dir heute, Johnny?«

»Bin wieder am Leben«, antwortete Ryles.

»Ihr habt gestern Abend ganz schön gepichelt, was?«

»Gepichelt ist gar kein Ausdruck!«

Eine Serviererin kam an den Tisch, und Ryles fragte, ob er einen Whiskey sour haben könne. Sie schaute über die Schulter fragend zu dem Barkeeper hin. Der sah Ryles mit gespielt missfälliger Miene an, worauf Johnny rot wurde und sich mit der Hand über die strohblonden Haare fuhr. Dann begann der Barkeeper einen Whiskey sour zu mixen und sagte: »Du weißt doch wohl, dass du noch minderjährig bist?«

»Das war ich aber gestern Abend genauso.«

»Ich mach dir hier eine Limonade zurecht.«

»Na schön, einverstanden.«

Die Luft war jetzt aus Ryles entwichen. Drei Stunden äußerster Anspannung während der Session hatten ihn ausgelaugt. Er schlang ein Steak 'n' Biscuits hinunter und trank seinen Whiskey sour. »Puh«, sagte er, »heute schmeckt der aber längst nicht so gut!«

»Sie waren gestern Abend hier?« fragte ich ihn.

»Allerdings. Habe gearbeitet. Ein paar Abende in der Woche sitze ich auf dem Stuhl da mit meiner Gitarre und singe von neun bis um Mitternacht. Gestern hätte ich eigentlich nicht auftreten müssen, aber David Wilkins, der Kollege, der dran war, rief an und fragte, ob ich ihn nicht vertreten könnte. Hab ich bei mir gedacht: Die fünfundzwanzig Dollar kannst du brauchen und gleichzeitig für die Session heute Vormittag üben. Sozusagen zwei Fliegen mit einer Klappe ...«

»Sind Sie Sänger?« schaltete sich der Mann an der Bar ein.

»Ja, gewissermaßen«, sagte Ryles.

»Wie heißen Sie?«

»Johnny Ryles. John Wesley ...«

»Nie gehört. Sagen Sie, wie wär's, wenn Sie mir was vorsängen?«

»Nein, ich ...«

»Sie, ich bin Songwriter! Vielleicht schreibe ich Ihnen ein Lied.«

»Ich bin völlig ausgesungen. Hab eben erst eine ...«

»Kommen Sie schon. Ich bin Ray Hall. Habe Dutzende von Songs geschrieben. Bobby Bare nimmt heute gerade einen davon auf. Nun haben Sie sich doch nicht so, singen Sie mir was vor, damit ich mir eine Vorstellung von Ihrem Stil machen kann.«

»Ich würde ja gern, aber ich bin total kaputt. Wissen Sie was? Ich singe heute Abend hier. Kommen Sie dann her. Ab neun.«

»Geht nicht. Heute Abend um neun sitzt Old Roy Hall schon in International Falls. Aber wenn Sie mir nichts singen wollen, werde ich Ihnen ein Lied von mir vortragen. Hören Sie mal zu ...«

Als Johnny Ryles zur Tür von Irelands hinausging in die blendende Nachmittagssonne und ihm der Refrain von *I'm a Ding-Dong-Daddy from Dumas*, wie Roy Hall ihn auf einem Kneipenklavier vorgespielt hatte, noch im Kopf her-

umsummte, sagte er: »Ich hoffe bloß, er ist mir nicht böse oder was. Ich brauche diese Songwriter auf meiner Seite.« Zwei Monate später, kurz vor seiner Abreise zu einem großen Sonntagskonzert in London, kaufte sich John Wesley Ryles I. seinen ersten Cadillac.

Keith Whitley



WHITE SOUL

Tage der Unschuld

Ein Hill-Billie ist ein freier und ungebundener weißer Einwohner Alabamas, der in den Bergen lebt, keinen nennenswerten Besitz hat, sich so kleidet, wie er kann, so redet, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, Whiskey trinkt, wenn er welchen hat, und seinen Revolver abfeuert, wenn ihm die Lust dazu ankommt.
The New York Journal, 23. April 1900

Es mochte schon stimmen, was das New York Journal über den »Hill-Billie« schrieb, als es damit dieses Wort zum ersten Mal in Druckerschwärze erscheinen ließ. Zwar dürften die Berge wohl eher in Kentucky, Tennessee oder West Virginia als in Alabama gelegen haben, und wahrscheinlich hatte der Mann vom Journal ein paar Yankee-Vorurteile mitgebracht, als er kam, um von Ort und Stelle aus über das Phänomen zu berichten, aber es wäre wirklich Haarspalterei, wollte man bei dieser Beschreibung des zur Zeit der Jahrhundertwende rückständigsten Bürgers der Nation in Wortklauberei verfallen. Die Hillbillies bildeten die Nachkommen der härtesten jener Einwanderer, die mit den ersten Schiffen von den Britischen Inseln herübergekommen waren – was allein schon hart genug gewesen war. Boston, Norfolk, Charleston, Richmond und Philadelphia hatten sie als zu groß empfunden. Keine Groß- oder Kleinstadt, ja nicht einmal ein Dorf oder überhaupt eine feste Ansiedlung konnte sie halten. Sie zogen immer wieder weiter, einen Schritt vor der »Zivilisation« her. Von Savannah, damals nichts als ein Hafennest mit einer Palisade rings herum, sprachen sie so, wie heute nahezu jeder Südstaatler von der Unmenschlichkeit des Lebens in New York City redet. Und so hatten sie und ihre Vorfahren sich in die Berge Appalachias verkrümelt, und wenn ihnen jemand nachkam, zogen sie einfach weiter zum nächsten Tal. Ja, sie brauten ihren Whiskey selber, redeten, wie ihnen der Schnabel gewachsen war, und feuerten ihre Revolver ab, wenn die Lust sie ankam. Sie hatten keinen Besitz, nur ein paar kräftige Arme und Hände, ein überarbeitetes Maultier, eine Frau, die kochen und Kinder gebären konnte, und einen Gott, der vielleicht einen Weg aus all der Mühsal heraus zu bieten hatte, wenn sie ihm hin und wieder huldigten. Das waren

die Männer, die den zerklüfteten Berghängen Ackerland abtrotzten. Die niemandem trauten. Die allen Ernstes glaubten, es sei das Recht eines jeden Menschen – und außerdem eine Möglichkeit, Geld zu sparen –, sich seinen Whiskey selber herzustellen. Die später die Sklaverei mit der Begründung rechtfertigten, ohne diese zweibeinigen Arbeitstiere würde die Saat ja im Boden verfaulen müssen. Die sich das härteste Leben gewählt hatten, das sich denken lässt, die allein sein wollten. Das waren die Hinterwäldler, die länger als alle anderen an der alten Lebensweise festhielten, weil es ihre Lebensweise war. Das waren die armen, weißen, ungebildeten, konservativen, streng religiösen, angelsächsischen Appalachen-Bewohner, »freie und ungebundene«, Whiskey trinkende, Schießseisen tragende, von Hakenwürmern befallene, Kinder zeugende, Kaninchen jagende Hillbillies. Mit den Jahren wurde es natürlich leichter. Sie begannen zu wählen. Für Wallace.

Und zu den alten Dingen, an denen sie so festhielten, gehörte auch die Musik, die ihre Vorfahren aus Europa mit herübergebracht hatten. Diese Musik war schlicht und erzählend, und sie bewirkte, was Musik bewirken soll: sie lenkte ab von dem elenden und einsamen Leben, das diese

Owens & Clark 1980



Leute gewählt hatten, genauso wie es ihre Religion tat, und während sie Musik machten, fühlten sie sich sozusagen in eine andere Welt entrückt. Als sie in den Appalachen sesshaft geworden waren, begannen sie die Texte der alten Lieder zu verändern, sie an ihre neue Umwelt anzupassen, Dinge aufzunehmen wie Einsamkeit, Armut, Glaube, schwere Arbeit, Familienleben, rauhes Wetter und Mutter. Instrumente hatten sie wenige, und die waren meist Eigenbau. Das Hackbrett und die von den ersten Siedlern nach dem Süden gebrachte Fiedel waren zu Anfang am beliebtesten, und gegen Ende des vorigen Jahrhunderts kamen noch das Banjo (eine Erfindung der Neger) und die Mandoline dazu. Es war eine Musik zum Singen, im charakteristischen hohen, wimmernden, ungeschulten Appalachen-Stil – und es war, bis in den zwanziger Jahren die kommerzielle Periode einsetzte, auch eine ausgesprochen persönliche, individuelle Musik, dafür gedacht, daheim, bei Dorftänzen, Erntefesten, Picknicks und Kirchenveranstaltungen gespielt und gesungen zu werden. Diesen Typ von Musik kann man heute noch in der Grand Ole Opry hören, wenn Bill Monroe und die Bluegrass Boys eines ihrer alten Lieder bringen, mit Banjo, Mandoline, Gitarre und dem hohen, nasalen Vokalisieren, wie es vor hundert Jahren von Kirchengesangslehrern gelehrt wurde, die von Ort zu Ort zogen. Die Kirche hatte überhaupt großen Einfluss auf das, was später Country Music wurde: Lieder sagten dem ungebildeten Südstaatler mehr als Predigten, Kirchenvergnügungen boten ihnen eine Bühne für die Musik, und die Gefühlslosigkeit ihrer Religion floss auf die Musik über.

Daneben waren noch andere Einflüsse am Werk. Der Neger mit seiner ganz eigenen Musik wirkte ein; vor allem lehrte er den Weißen, die Gitarre zu spielen, statt damit bloß den Rhythmus zu schlagen. Von den Farbigen stammt auch das, was heute »Country Blues« genannt wird und durch farbige Performer wie Blind Lemon Jefferson und viele Folk-Pop-Stars der sechziger Jahre kommerziellen Erfolg erzielte. Weitere Veränderungen kamen durch den Beginn der Industrialisierung, die Abwanderung in die Städte, die Begegnung mit Wanderbühnen und ihren Schweizer Jodlern, Minstrel-Komikern und Hawaii-Kapellen und mit Zelt-Shows und ihren Tingeltangeltänzerinnen und irischen Tenören.kehrte der Farmboy wieder nach Hause zurück – aus der Stadt, von einem Jahrmarkt, von einer Bahnreise, aus dem Gefängnis oder von wo auch immer –, brachte er neue Ideen für Lieder sowie neue Methoden mit, sie zu singen oder zu spielen: das Jodeln, das Gitarrespielen, die Railroad-Songs, den Blues, die Sünden der Großstadt, eine neue Wertschätzung der alten Heimat, den Einfluss der Jazzmusiker, die er in der Beale Street in Memphis gehört hatte. Dennoch besaß die Country Music, als in den zwanziger Jahren die Kommerzialisierung unmittelbar bevorstand, noch ihr ureigenes Gesicht. Sie war immer noch »ländlich«, ehrlicher Ausdruck eines ganz bestimmten Menschenschlages, und teilte sich in zwei Zweige: einmal das traurige, melancholische Lied, das die psychologische Wirkung eines anständigen Sichaushulens

hatte, und zum anderen die lebhaften Weisen mit ihrer Stimmung von Laßt-uns-heute-fröhlich-sein-denn-morgen-sind-wir-vielleicht-schon-tot, die direkt von Schottland herübergekommen waren und die dem Menschen helfen sollten, seine Sorgen zu vergessen. Zu Beginn der zwanziger Jahre war die Country Music noch auf die südlichen Appalachen, das Alabama-Farmland, das Mississippi-Delta und die Krüppelkiefernwälder von Osttexas beschränkt. Radio gab es nicht. Die Grammophonindustrie und selbst die Soziologen schenken der Musik des Südens keine Beachtung, weil sie diese für zu ungeschliffen und primitiv hielten. Hin und wieder kam ein britischer Volkskundler herüber und ging in die Berge, um festzustellen, wie viele der alten englischen Balladen in Amerika noch tatsächlich gesungen wurden. Ein paar amerikanische Folkloristen begannen dann, auf diese einzigartige Musik der südlichen Weißen aufmerksam zu werden und darüber zu schreiben; doch weitere Kreise dafür interessieren zu wollen, wäre ein Spucken gegen den Wind gewesen.

Das Aufkommen des Rundfunks und das Anwachsen der Grammophonindustrie in den zwanziger Jahren sollte das alles bald anders werden lassen. Im Jahre 1922 gab es 510 Radiostationen in den USA, und 89 davon befanden sich im Süden. Der Rundfunk bedeutete sehr viel für die Musiker im Süden, die sich bis dato damit begnügt hatten, auf der eigenen Vortreppe, in der Kirche oder auf dem Jahrmarkt zu spielen und zu singen: erstens eine Möglichkeit, den Leuten zu zeigen, was man konnte, zweitens eine Chance, Geld zu verdienen, und drittens die Gelegenheit, das zu spielen, was die Leute, den Umfragen nach, am meisten hören wollten. Mit anderen Worten: Kommerzialisierung. WSB in Atlanta, der erste große Sender im Süden und wahrscheinlich der erste überhaupt, der Country Music brachte, nahm 1922 sein Programm auf und darf das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, der Country Music ihr erstes Podium gegeben zu haben, indem er ihre Fiedler und Sänger an seine Mikrofone ließ. Andere Radiostationen im ganzen Lande machten es ihm bald nach, und keine fünf Jahre später hatten mehrere bereits allwöchentliche »Barn Dances« im Programm, die so gut bei den Hörern ankamen, dass es selbst die Sender erstaunte (WBAP Fort Worth mit seiner Sendeweite bis nach Kanada, Haiti und Hawaii erzielte 1923 mit einer von einem Veteran der Südstaatenarmee konferierten anderthalbstündigen Square-Dance- und Country-Music-Sendung seine höchste Hörbeteiligung). WLS Chicago, WSB Atlanta und schließlich WSM Nashville mit der Grand Ole Opry (1925) begannen mit regelmäßigen Country-Sendungen Geld zu machen. Mitte des Jahrzehnts war bereits deutlich zu erkennen, dass es im Lande eine Menge Leute gab, die ihre Art von Musik hören wollten.

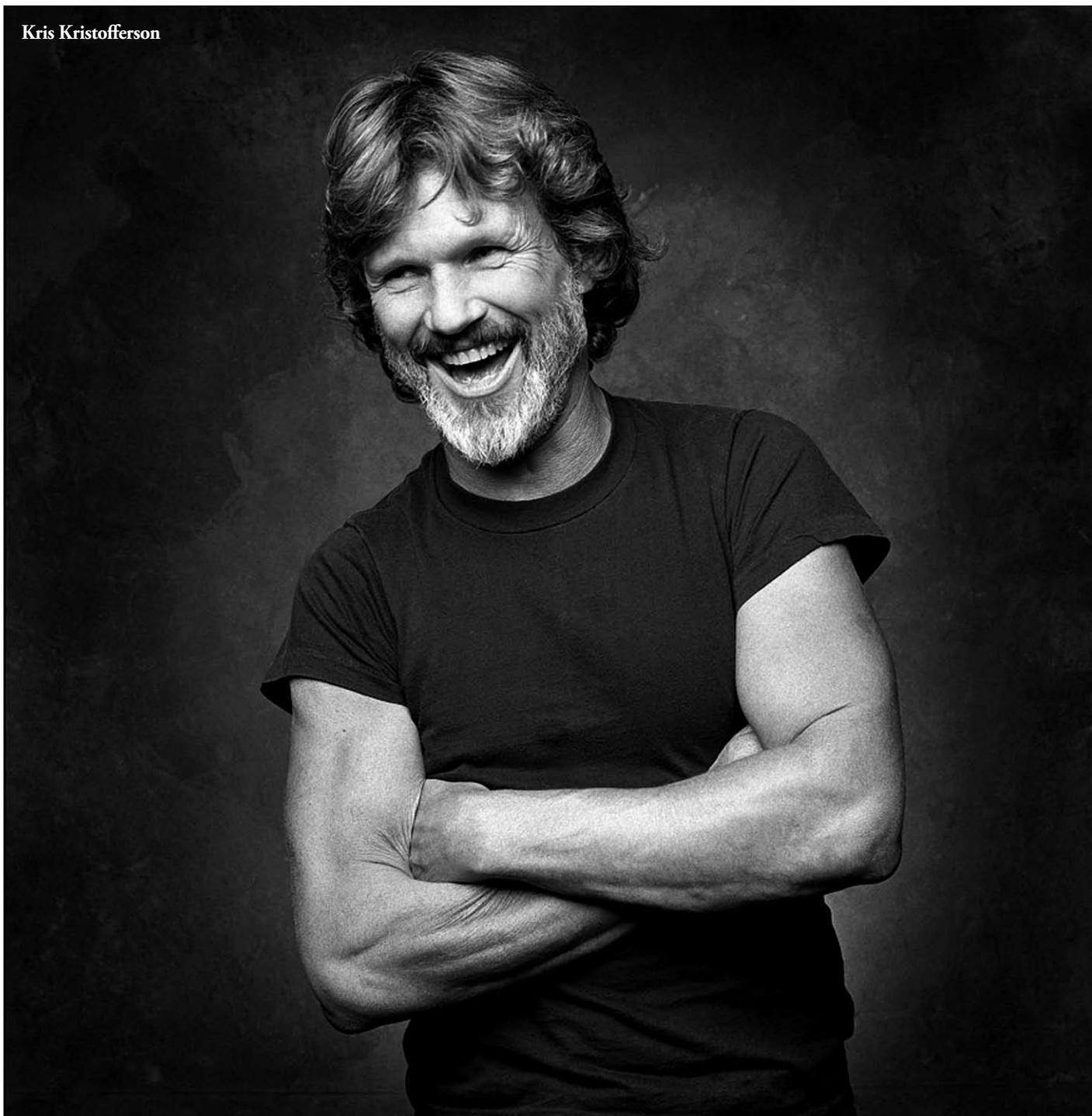
Die Grammophonindustrie sah, was sich tat, und beeilte sich, die Situation zu nutzen. Die Plattenfirmen waren zum ersten Mal mit der Country Music in Berührung gekommen, als sie nach dem Ersten Weltkrieg begonnen hatten, Platten zu produzieren und zu vertreiben, die speziell auf

den Südstaaten niger zugeschnitten waren, der durch die Arbeit in Rüstungsfabriken zu Geld gekommen war. 1923 richtete eine Gesellschaft, die sich Okeh Records nannte, in Atlanta ein Studio ein und produzierte eine Platte mit einem beliebten Fiedler aus Georgia, der Fiddlin' John Carson hieß und durch sein Spielen bei WSB sowie durch seine Wahlpropaganda für Georgia-Politiker berühmt geworden war. Diese Session gilt als der Beginn der kommerziellen Periode der Country Music. Bald kamen auch andere Plattenfirmen nach dem Süden; oft brachten sie ihre Aufnahmeapparaturen in Koffern mit und nahmen sozusagen »an Ort und Stelle« auf. Die Sänger und Musiker erhielten eine einmalige kleine Gage für die Aufnahme, und der Verdienst,

wenn überhaupt einer erzielt wurde, ging allein an die Gesellschaft. Von Fiddlin' John Carsons erster Scheibe wurden innerhalb von vierzehn Tagen 500 Stück verkauft, was Okeh Records bewog, die Platte in ihren Schlagerkatalog aufzunehmen und Fiddlin' John unter Exklusivvertrag zu nehmen.

Danach dann, als es Rundfunksendungen zu hören und Schallplatten zu kaufen gab, tauchten aus den Siedlungen und Feldern, aus den Kirchen und Jahrmärkten des Südens die ersten Stars auf. Da war Uncle Dave Macon, ein singender Banjospieler und Komiker aus dem nahen McMinnville in Tennessee, der sechsfünfzig Jahre alt war und ein Maultier-Fuhrgeschäft betrieb, als er zur Grand Ole

Kris Kristofferson



Opry kam und deren erster großer Star wurde. Da war Vernon Dahllart, ein aus Texas gebürtiger Opernsänger, der, als seine Popularität nachließ, zur Country Music ging und über eine Million Dollar Tantiemen mit einem sentimental Lied verdiente, das *The Prisoner's Song* hieß. Da war Carson Robison, ein Mann aus Kansas, der in Chicago und New York als pfeifender Gitarrist aufgetreten war und später der erste professionelle Country-Songwriter wurde und die hohe Kunst des Schreibens von Aktualitäten-Songs entwickelte (eines seiner Lieder hatte den berühmten »Affenprozeß« zum Thema und warnte den Angeklagten Scopes, der es gewagt hatte, in einer Tennessee-Dorfschule die Evolutionstheorie zu lehren, er solle gefälligst nicht die alte Denkungweise in Frage stellen). Und da war, last not least, die Carter Family: der Inbegriff der traditionellen religiösen, singenden Appalachen-Familie, die von Anfang an zum Kern der Country Music gehört hatte.

Die Carters – A. P., seine Frau Sara und seine Schwägerin Maybelle – waren Mitte der zwanziger Jahre zusammengekommen und traten nur als Gruppe auf. A. P. (Alvin Pleasant) wurde in Maces Spring in Virginia geboren; seine Eltern waren so strenggläubig, dass sie ihm nicht einmal den Besitz einer Fiedel erlaubten; 1915 heiratete er Sara Dougherty aus Wise County in Virginia, und das Ehepaar lebte in Mace Spring, wo, laut Bill C. Malone (dem Autor von *Country Music, U. S. A.*), »sein Heim wegen ihrer beider Gesang zum Mittelpunkt für die Nachbarn wurde«. Maybelle Addington, ebenfalls aus einem kleinen Nest in Virginia, heiratete 1926 in die Familie hinein und gesellte sich mit ihrem Banjo, ihrer Gitarre und ihrer Zither der Gruppe zu. Sie spielten, was sie konnten, zu ihrem eigenen Vergnügen und dem ihrer Bekannten, als im August 1927 der Folklorist Ralph Peer nach Bristol in Tennessee-Virginia kam, um Country Music aufzunehmen. Zwei Tage lang sang und spielte die Carter Family für Peer in ihrem Gebirgler-Stil, und damit setzte sie den Standard für Appalachen-Musik, der heute noch kopiert wird. Im Verlauf der Jahre machten die Carters über 300 Plattenseiten für verschiedene Firmen. Sara sang erste Stimme, Maybelle ihren tremolierenden, nasalen, typischen Appalachen-Tenor und A. P. einen guten altmodischen Kirchenbass. Dazu zupfte Sara die Zither, und Maybelle spielte Gitarre in einem melodischen Stil, den sie von ihren Brüdern gelernt hatte (schon bald versuchte jeder Country-Gitarrist nah und fern, Maybelles Darbietung von *Wildwood Flower* nachzuahmen). Bis 1941 spielten die Carters bei Piratensendern an der mexikanischen Grenze, nahmen Platten auf und machten Tourneen durch den Süden; Angebote, an Orten zu spielen, die zu weit ab von den Grenzen ihrer Heimat lagen, lehnten sie ab. Sie war echt, die Carter Family. Ihre zum großen Teil in ländlichen Kirchen gelernte Musik veränderte sich trotz des finanziellen Erfolges nur wenig. Die Carters brachten *Wildwood Flower* so, wie sie es schon immer gesungen hatten. Ihre Lieder handelten von der Mutter, der Heimat, der Sünde, den Bergen, von Gott und vom Unverzagtsein. In ihrer Musik war von Liebe, Leid und Tod und von Religion

und Arbeit die Rede. Dinge wie Techtelmechtel, Tingeltangel und Großstadtfreuden aber kamen nicht darin vor, es sei denn von ihrer speziellen Warte aus gesehen, und trotzdem verkauften sich die Platten. Vielleicht gerade deshalb.

Im Lauf der Jahre ist der Mountain-Music-Stil der Carter Family oft kopiert worden. Viele haben damit großes Geld gemacht – und zugleich Amerikas reinste Form von bodenständiger Musik gefördert. Zur gleichen Zeit aber, als die Carters zeigten, dass ihre Art von Musik sowohl ehrlich wie einträglich sein konnte, brachte ein weitere weißer Südstaatler reinsten Schlages die Country Music zu ungeahnter Popularität und hinterließ Spuren, denen heute, rund vierzig Jahre später, noch immer gefolgt wird. Am 4. August 1927, zwei Tage nach der ersten Aufnahme der Carter Family, trat im selben Studio in Bristol ein tuberkulöser junger Eisenbahner ans Mikrofon, der aus Meridian in Mississippi stammte und Jimmie Rodgers hieß.

Sonntag in Tate City

Versteckt in den Bergen von Kentucky, Tennessee und den Carolinas aber lebt ein Menschenschlag, über dessen Mentalität und deren musikalischem Ausdruck so gut wie noch nie etwas gesagt worden ist. Die Musik der südlichen Bergler ist nicht nur eigentümlich, sondern, genau wie er selbst, eigentümlich amerikanisch ... Der Fiedler oder Bagnospieler genießt unter ihnen eine Beliebtheit und ein Ansehen, wie sie einst im Mittelalter der Spielmann hatte.
Harper's Magazine, Juni 1904

Es besteht heute kein Zweifel mehr: der Mittelpunkt des Südens ist Atlanta (oder »Hotlanna«, wie man dort unten sagt). Kulturell, bevölkerungsmäßig, finanziell und städtebaulich ist es seit 1960 allen anderen großen südlichen Städten weit davongespurtet. Atlanta hat ein hervorragendes Symphonie-Orchester und mehrere junge Theaterensembles; Atlanta hat Ligaverine in Baseball, Football und Basketball; Atlanta hat (wobei man bedenken muss, dass seine schwarzen Bürger 45 Prozent der Bevölkerung ausmachen) das vielversprechendste Rassenklima im ganzen Süden, wenn nicht in den ganzen USA; Atlanta hat, jedenfalls zwischen 11 und 1 Uhr mittags, den betriebsreichsten Flugplatz der Welt. Dieses »New York des Südens« hat 1,3 Millionen Einwohner, die in glitzernden Wolkenkratzern arbeiten, in modernen Randsiedlungen im Grünen wohnen, im Playboy Club trinken und in so eleganten Restaurants essen wie im Justine (dem Herrenhaus einer alten Plantage, das man im 117 Meilen entfernten Washington in Georgia Stein für Stein abgetragen und hier wieder aufgebaut hat). Atlanta erinnert wenig an den Süden, am allerwenigsten aber an das alte Georgia. »Atlanta ist keine Stadt«, pflegen seine oft angriffslustigen Liberalen gern zu sagen, »sondern ein Fürstentum«.

Verlässt man Atlanta aber, so kommt man, vor allem wenn man nach Nordosten in die Berge fährt, sehr schnell in eine andere Welt. Atlanta schmiegt sich an die südliche

Kante der zerklüfteten Appalachenkette, und die Chausseen nach Norden führen einen bald vorbei an privaten Motorrennpisten, sprudelnden Wasserfällen, auf Chenille-Bettdecken spezialisierten Verkaufsbuden, Autofriedhöfen, guten Forellenbächen und Schildern mit der Inschrift »Bereite dich vor, deinem Schöpfer gegenüberzutreten!«, man kommt durch trostlose Bergstädte und wogende grüne Felder, weiter und weiter, an Wellblech-Hühnerställen, üppigen Kiefernbeständen vorbei, in der Ferne die schimmernden Wassertürme kleiner Orte, höher hinauf in die Berge – bis Atlanta und das zwanzigste Jahrhundert einem nur noch wie ein Traum erscheinen. Man befindet sich jetzt in einem whiskeybrennenden, hühnerzüchtenden, negerhassenden, gottesfürchtigen Land, wo Schwarzbrenner und Autodiebe mit zu eifrigen Gesetzeshütern kurzen Prozess machen und wo die Einheimischen auf Straßenbaukolonnen schießen, wenn sie Farbige bei sich arbeiten lassen. Elektrizität kam in manche Teile der nordöstlichen Ecke Georgias zwar schon 1928, in andere aber erst 1940, und in den abgelegenen Tälern warten die Leute heute noch darauf. Sie sind klassische Appalachen-Südstaatler – Hinterwälder, wenn man will –, deren Vorfahren vor rund drei Jahrhunderten aus Schottland und Irland herüberkamen, von Kanada, Neuengland und Virginia aus nach dem Süden zogen und sich schließlich zu einem einsamen Leben im Gebirge niederließen, wo sie nun jagen und fischen und den Winter über – den härtesten, den der Süden zu bieten hat – Wohlfahrtsunterstützung beziehen.

William Arthur Young und seine Frau leben in der tiefsten Sohle eines hochgelegenen Bergtales, nur etwa eine Meile von der Grenze nach North Carolina ab, in dem Ort Tate City. Der Name ist etwas irreführend, denn diese »City« besteht nur aus Youngs Holzhaus und einem zweiten, das ein paar hundert Schritte weiter steht, sowie einigen Sommerhäuschen in rustikalem Stil, die Leute aus Atlanta vor kurzem hier haben errichten lassen. Arthur Young wird von seinen Freunden »Bürgermeister von Tate City« genannt. Er wurde um die Jahrhundertwende in Newfound Gap an der Grenze zwischen Tennessee und North Carolina in den Great Smoky Mountains geboren. Obwohl er acht Jahre lang die Volksschule besucht hatte, was seinerzeit in jener Gegend eine Seltenheit war, wurde er gleich seinem Vater Holzfäller. Seine Eltern siedelten dann nach Franklin in North Carolina über, und als Young

selber eine Familie gründete, brachte er sie nach Tate City, um im Schatten der Berge zu leben, deren Namen soviel wie »Pickelnase«, »Klobiges Mädchen« und »Stehender Indianer« bedeuten.

Young war beim Arbeiten am Laster seines Nachbarn und seine Frau beim Einwecken von Mais für den Winter, als ich, zwei Tage nachdem Apollo 8 von seiner Fahrt um den Mond zurückgekehrt war, in Begleitung seines guten Bekannten Henry Dillard in Tate City eintraf. Dillard ist Zivilbeamter bei der Georgia-Polizei und lebt in einem zehn Meilen von hier entfernten Gebirgsstädtchen. Er parkte seinen Wagen auf der schlammigen, ungepflasterten Straße vor dem Haus und winkte Young zu, der Gummistiefel, eine Jagdjacke und eine schwarze Strickmütze trug. Young kam die Straße entlang gestapft, grinsend, Kautabaksaft ausspuckend und sich mit dem Ärmel seine zwei Tage alten Bartstoppeln reibend.

»Bin gekommen, um mal zu kontrollieren, ob Sie verbottenerweise Alkohol brennen«, sagte Dillard zwinkernd und lächelnd.

»Da haben Sie Pech«, gab Young zurück. »Aber getrunken hab ich in letzter Zeit 'ne Menge.«

»Whiskey soll 'n prima Gefrierschutz sein.«

»Dachte schon, ich hätte 'ne Grippe. Hab wohl an die zehn Gallonen ausgenuckelt. Hab's dem Doktor erzählt, aber der meint, das würde kein bisschen nicht helfen.«

»Und was machen Sie nun?«

»Schätze, ich werd 'n Arzt wechseln.«

Sie schütteln sich die Hand, und dann lud Young uns ins Haus. Der ursprüngliche Bau ist ein 140 Jahre alte Blockhütte. Der vordere Teil, auf flache Felsbrocken gesetzt, die wie Eierkuchen übereinander gestapelt sind, wurde vor etwa 60 Jahren drangefügt. Die Youngs haben keine Elektrizität, und ihre Toilette ist eine direkt über dem Bergbach hinter dem Haus hängende Bretterkonstruktion. Young vertrieb die Hunde und Hühner von den Vorstufen, rief hinein nach seiner Frau, öffnete die schief in den Angeln hängende Tür und führte uns in ein Zimmer mit Plüschsesseln, Topfblumen, Christusbildern und Familienfotos, das von einem rot glühenden Kanonenofen beherrscht wurde.

Es ist kein einfaches Leben für Arthur Young und seine Frau, so weit weg von der Zivilisation. Die vier Söhne und zwei Töchter sind erwachsen und aus dem Haus, und die beiden Alten müssen die bitteren Winter in Tate City allein durchstehen. Sie züchten Hühner und bauen in der Nähe des Hauses Mais an, und auf dem Hügel jenseits der zerfurchten Lehmstraße stehen ein paar Bienenstöcke. Sie könnten eine asphaltierte Straße und elektrisches Licht haben, sagt Young, aber einer der Wochenend-Sommergäste, ein Professor aus Atlanta, habe ihn überzeugt, dass Stromleitungen und eine Teerchaussee die Landschaft des Tales verschandeln würden.

»Der Doktor kommt samstagsabends gern rüber zum Musikmachen.«

»Was für ein Doktor?« fragte ich.

»Na, der Professor.«

»Spielt er denn?«

»Gitarre. Ja, der Doktor kommt fast jedes Wochenende, wo er hier ist, rüber. Er zupft Gitarre, und ich fiedle, 'n bisschen, und wir trinken eins und tanzen auch mal. Fast wie in den alten Tagen, wenn auch nicht ganz so. Haben's uns damals immer wirklich gemütlich gemacht. Jeder brachte 'ne Fiedel mit und 'ne Frau und 'n Krug von seinem besten Whiskey – von Mais! –, und wir kamen jeden Samstagabend bei 'nem andern zusammen, immer die Reihe rum, und machten einen los.«

»Ja, habt euch volllaufen lassen!« schaltete sich Mrs. Young ein.

»Das sagen die Frauen immer.«

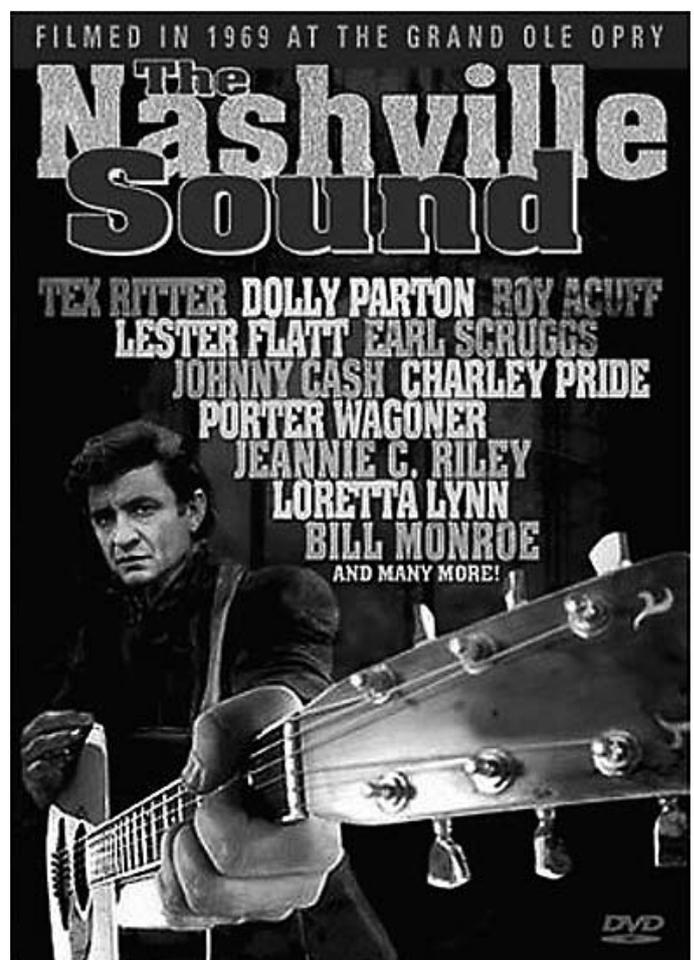
Young entschuldigte sich und ging in einen anderen Teil des Hauses. Als er zurückkam, brachte er drei Fiedeln mit. Zwei legte er auf den Fußboden, und die dritte hielt er noch. Sie war von jahrelangem Gebrauch zerschrammt, und der gebrochene Hals hing wie ein Jo-Jo an den Saiten. Young sagte, es sei eine Stradivari, die er von seinem Vater geerbt habe. »Ist vor zwei Jahren kaputtgegangen.«

»Ihr Vater hat Fiedel gespielt?«

»'n bisschen.«

»Und Sie haben es von ihm gelernt?«

»Von ihm, von meinen Onkeln, von den Nachbarn. Von allen. Spiele schon seit meinem neunten Lebensjahr.« Er streichelte zärtlich die »Stradivari«, versprach sich selbst, sie



eines Tages zu reparieren, legte sie dann weg und nahm eine der anderen auf. »Werde also mit dieser alten Zuckerrohrfiedel spielen müssen«, sagte er.

»Zuckerrohr?«

»So klingt sie jedenfalls.«

Und dann, an diesem kalten Sonntagnachmittag in Tate City, begann Arthur Young den Bogen über sein selbstgebautes Instrument zu streichen, und seine schweren Gummistiefel schlugen auf den knarrenden Bodenbrettern den Takt, und es klang mehr wie ein Dudelsack denn wie eine Fiedel. Er spielte Lieder, die nur wenige Menschen außer ihm und seiner Frau jemals gehört haben, manche davon mit Titeln wie *Blue-Eyed Suzie* und *Green River*, und einige hatten gar keinen Text. Das seien Lieder, sagte er, die er schon sein ganzes Leben lang spiele und die er bei anderen Bergfiedlern gehört oder auch selber gemacht habe. Die Vorfahren seines Vaters seien vor etwa dreihundert Jahren von England herübergekommen, die seiner Mutter von Irland, und der Professor habe ihm gesagt, dass diese Lieder wahrscheinlich noch von denen stammen. Er selbst verstehe nicht viel davon; er spiele nur einfach die Lieder, die er kenne, weil sie ihm gefallen, und das etwas sei, was man hier im Gebirge tun könne, wenn es kalt ist und das Wetter einen ans Haus bindet.

Nachdem er eine halbe Stunde gespielt hatte, legte Young die Fiedel ab und ließ sich in den alten Sessel neben dem Ofen sinken. Er holte eine rote Blechbüchse Prince-Albert-Tabak aus der Tasche seines Overalls und begann sich eine Zigarette zu drehen. »Ich bin 'n bisschen besser, wenn ich 'n paar Whiskeys intus habe – das bringt mehr Feuer in meinen Ellbogen«, sagte er zwinkernd. »Aber selbst dann bin ich noch immer kein Curley Fox.«

»Sie mögen Curley am meisten?«

»Ihn und den Burschen, der für Porter Wagoner fiedelt.«

»Mack McGaha.«

»Ja, so ungefähr heißt er.«

»Sie hören sich immer die Opry an?«

»Mit dem alten Batterie-Empfänger da an der Wand.«

»Wer sind sonst noch Ihre Lieblinge?«

»Zuerst mal Old Roy Acuff«, sagte Young. »Dann Bill Monroe und die Bluegrass Boys, die find ich gut. Die und ... warten Sie mal ... also, das sind die einzigen, die mir im Moment einfallen. Kenne nicht viele von den andern, die sie da jetzt haben. Mir gefällt hauptsächlich das Fiedeln. Scheint aber so, als würden sie davon nicht mehr so viel bringen.«

Dillard fing an, sich mit Young über Apollo 8 zu unterhalten, doch ihr Gespräch wurde von Mrs. Young unterbrochen.

»Die tischen einem heute auch jedes Märchen auf«, erklärte sie.

»Wieso, glauben Sie es denn nicht?«

»Natürlich nicht. Ist kein Wort nicht von wahr.«

»Aber Arthur sagt, Sie hätten es im Radio gehört.«

»Das heißt doch nicht, dass es wirklich geschehen ist.«

»Nun, das Fernsehen hat sogar Bilder davon gebracht.«

»Das ist noch lange kein Beweis nicht«, beharrte Mrs. Young. »Ich möcht Sie mal was fragen. Wenn Menschen auf den Mond rauf können, warum steht das dann nicht in der Bibel, hm? Na bitte! Zeigen Sie mir, wo was davon in der Heiligen Schrift steht, und dann glaub ich's vielleicht!«

Tage der Wandlung

Dennoch kennzeichnen die frühen dreißiger Jahre einen deutlichen Wendepunkt in der Geschichte der Country Music. Von nun an tendierten die Sänger und Musiker dazu, sich geschliffener zu geben und mehr auf ihren kommerziellen Status zu achten. Jimmie Rodgers' Erfolg regte Hunderte von ihnen an – und wenn sie noch so stark in der Folk-Tradition verwurzelt waren –, den Weg nach oben mit einer Nachahmung des »Blue Yodeler« zu schaffen.

Aus Country Music, U. S. A. von Bill C. Malone

Plattenproduzenten und Talent-Scouts muss es heute wohl jedesmal eine schlaflose Nacht bereiten, wenn sie an das außergewöhnliche Glück denken, das ein gewisser Ralph Peer im Jahre 1927 hatte, als er seine Aufnahmegeräte einpackte und nach dem direkt auf der Grenze zwischen Tennessee und Virginia liegenden Bristol fuhr, um Hillbilly-Talente aufzuspüren. Peer hatte zu den Aufnahmepionieren von Okeh Records gehört, sich inzwischen aber von dieser Firma getrennt und sich als Verleger und Produzent selbständig gemacht. Als er nach Bristol kam, setzte er Inserate in die Zeitungen, worin er Musiker aufforderte, in die Stadt zu kommen, wo ihnen ein Plattenvertrag mit der Victor Talking Machine Company winken könne. Er wurde natürlich mit Antworten überschwemmt, genauso wie sich die gerade flügge gewordene Grand Ole Opry, als sie mit ihren Sendungen in Nashville begann, vor Angeboten von Mountain-Musikern kaum hatte retten können. Eine der Gruppen war die Carter Family, die aus Maces Spring in Virginia heranreiste und die erste ihrer vielen erfolgreichen Aufnahmen machte. Und unter all den Solokünstlern, die sich auf Peers Ruf meldeten, befand sich auch der Mann, der der erste große Gesangsstar der Country Music werden sollte: James Charles (Jimmie) Rodgers. Seine Aufnahme und die der Carters lagen nur zwei Tage auseinander – die in einem alten Lagerhaus in Bristol stattgefundenen ersten Sessions der zwei ersten ganz großen Namen in der Geschichte der Country Music.

Gleich der Carter Family war Jimmie Rodgers von

reinstem Südstaatlerwasser. Er wurde 1897 in Meridian in Mississippi geboren, und seit er mit vier Jahren die Mutter verloren hatte, war er ständig mit seinem Vater unterwegs, der Streckenarbeiter-Vormann bei der Mobile and Ohio Railroad war. Viel Zeit für die Schule blieb dabei nicht, doch dafür ging er in eine Schule anderer Art. Er lernte die Bahnstrecken und so gut wie alle Städte des Südens kennen, kam in Berührung mit dem freien Leben, dem gemeinen Leben und dem einsamen Leben. Unterwegs lernte er von den farbigen Gleisarbeitern viel über Musik. Er sah Honky-Tonk-Lokale, Landstreicherlager und Zugwracks. Als er vierzehn war, fing er selber bei der Bahn an, und obwohl er sich stark für Musik interessierte, dachte er nie ernsthaft daran, daraus einen Beruf zu machen, bis ihn die Tuberkulose befiel und er mit 28 Jahren das anstrengende Eisenbahnerleben aufgeben musste. Das war 1925, und er arbeitete damals schon nebenbei in einer kleinen Kapelle, die bei politischen Meetings und Picknicks rings um Meridian zum Tanz aufspielte. Nachdem sich Rodgers entschlossen hatte, es ganz mit der Musik zu versuchen, war sein erster Job ein Engagement als Minstrel-Komiker in einer wandernden Schaubude, die durch die südlichen Berge zog. Auf der Suche nach einem gesünderen Klima siedelte er mit seiner Frau nach Asheville in North Carolina über, wo er eine eigene Band zusammenstellte und dort kurze Zeit bei einer Rundfunkstation spielte. Doch das zerschlug sich dann wieder, und er arbeitete gerade bei der Stadtpolizei von Asheville, als er sich auf Peers Inserat meldete und zu jener ersten Aufnahme-Session nach Bristol fuhr.

Rodgers hatte das gewisse Etwas, und obwohl sich der Erfolg langsam anließ (seine erste Tantieme betrug 27 Dollar), begann er doch, eine Anhängerschaft zu gewinnen, und bald wurde er von Victor nach Camden in New Jersey zu einer zweiten Session eingeladen. Die ihn dann ganz groß machen sollte. Es war in Camden, als Rodgers seinen ersten „Blue Yodel“ aufnahm, eine Technik, die er zum Teil den Eisenbahnnegern abgelauscht hatte. Von da an wurde Jimmie Rodgers zum Knüller in der Country Music. Die nächsten sechs Jahre lang setzte er ein Muster, an das sich noch heute viele Stars halten: Er war ständig unterwegs, spielte in Vaudeville-Shows, in Schulen, auf Rummelplätzen und im Rundfunk, baute für sich und seine Frau ein pompöses Haus (in Kerrville in Texas, eine 50.000 Dollar-Villa, die er »Blue Yodeler's Paradise« nannte und später verkau-

fen musste, als seine Krankheit zuviel Geld verschlang), sang über alles das, was er kannte, wie Landstreicher, Schienenstränge und Sweethearts. Er war ein schmächtiger Mann mit einem jugendhaften Lächeln, und die Skala seiner Freunde reichte von Eisenbahntramps bis zu Will Rogers. Seine Lieder waren eine ganze Welt entfernt von den heutigen Country-Songs (eines, *Mother, the Queen of My Heart*, erzählte von einem Jungen, der während einer heißen Partie Poker die Herzkönigin aufdeckt und in ihr das Gesicht seiner Mutter sieht, die ihn immer ermahnt hatte: »Mein Sohn, lass die Finger vom Alkohol und von den Karten!«). Aber sie sprachen so an, selbst in ihren rührseligsten Momenten, dass Rodgers, sein *Blue Yodel* und sein gesamter Lebensstil später von Nachwuchsstars wie Ernest Tubb, Hank Snow und Hunderten, ja Tausenden anderer nachge-

ahmt wurden. Anfang 1969 nahm Merle Haggard sogar ein Doppelalbum mit Rodgers' Liedern auf, *A Different Train, A Different Time*. Rodgers setzte noch ein weiteres Muster, das zum Markenzeichen so vieler Country-Stars werden sollte: Tragödie. Ständig von der Schwindsucht gequält, wurde er 1933 bettlägerig und konnte nie wieder aufstehen – ausgenommen zu einer legendären letzten Session in New York, bei der er im Studio zwischen den einzelnen Takes auf einer Bahre liegen musste. Zwei Tage nach dieser Aufnahme starb er im Taft Hotel in Manhattan, und als der Zug mit seinen sterblichen Resten eines späten Abends auf dem Bahnhof von Meridian einlief, ließ der Lokführer mit der Dampfpeife einen langen, leisen, traurigen Pfiff ab. Der »singende Eisenbahner« war heimgekehrt.

Die Art, wie Jimmie Rodgers gelebt und gesungen hatte,

George Strait



hinterließ einen unauslöschlichen Eindruck – vor allem auf die ländlichen Musiker mit ihren heimlichen Träumen, einmal Profis zu werden; sein Tod kündigte den Beginn einer ganz neuen Ära für die Country Music an. Rodgers hatte demonstriert, dass ein Junge vom Lande, der von seinem Leben sang, zu Geld und Starruhm gelangen konnte, wenn er ein paar Kniffe lernte. Von dem Tage an, da Rodgers gestorben war, begannen sie also aus den Hinterwäldern anzukommen: Farmboys, meist mit Imitationen von Rodgers' *Blue Yodel*, die sich an Produzenten heranmachten und nach der ersten Sprosse der Erfolgsleiter suchten. Die Plattenfirmen begannen mit ein wenig mehr Marktforschung und trugen somit dazu bei, eine ganz neue Art von »Country Music« zu schaffen. Folkloristen, meist von östlichen Universitäten, die durch die Lebensgeschichte von Jimmie Rodgers einen Anstoß bekommen hatten, fingen an, Exkursionen in den Süden zu machen, um Beispiele dieser »neuen« Musik zu sammeln. Im Osten und Norden wurde die »Folk-Musik« zum ersten Mal bekannt, als während der Wirtschaftskrise die Liberalen dort die Lieder der armen Weißen als Ausdruck des ausgebeuteten kleinen Mannes interpretierten. Obgleich der Plattenumsatz während der Depression sank (1932 wurden nur 6 Millionen verkauft – gegenüber 104 Millionen im Jahre 1927) und viele zweitrangige Country-Musiker arbeitslos wurden, verlor die Hillbilly-Musik nichts von ihrer Beliebtheit. Nach angestellten Schätzungen blieb selbst in diesen schweren Tagen der Umsatz von Country-Platten konstant. Das klingt sogar glaubwürdig. Denn damals wie heute braucht ein Country-Fan seine Musik am meisten, wenn die Zeiten schlecht sind. Das Geld für eine Platte mag schwer zu erübrigen gewesen sein, aber der Farmer in Alabama und der Bergmann in Virginia waren zu Opfern bereit, um den Trost zu finden, den ihnen ein religiöses Lied zu geben vermochte, das beispielsweise die Carter Family sang.

Trotz der Wirtschaftskrise gewann also in den dreißiger Jahren die Country Music sehr an Boden. Promoter tauchten auf, veranstalteten Dorf-Shows und managten Musiker bei persönlichen Auftritten. Radiostationen entdeckten die Country Music und gingen dazu über, sie in ihre Programme aufzunehmen und nebenbei noch Kleintourneen zu finanzieren. Eine Gruppe von »Schwarz«-Sendern begann sich an der mexikanischen Grenze zu etablieren, wo die US-Regierung ihnen keine Wattzahlen vorschreiben konnte, und verbreiteten die Country Music – samt zweifelhaften Werbesendungen, religiösen Programmen und politischen Hetzreden – bis hinauf nach Kanada. Die Musiker selbst wurden cleverer in Bezug auf Plattenverträge, Auftrittsprozente und Autorentantiemen, und manche Stars verlangten schon Ende der dreißiger Jahre 1.000 Dollar für ein Konzert. Die Versandhäuser Sears, Roebuck und Montgomery Ward machten ein Riesengeschäft, indem sie billige Country-Platten in ihr Angebot aufnahmen und an ihre Kunden auf dem Lande verkauften. Neue Plattenfirmen, darunter auch Decca, taten sich auf und nutzten den Country-Markt aus. »Barn-Dances«-Sendungen, wie die von WLS

Chicago und die Grand Ole Opry von WSM Nashville, erreichten immer größere Hörerzahlen, und WSM richtete sogar eine Agentur für kleine Country-Shows ein, die die Woche über durch den Mittelsüden zogen. Viele der heute altbekannten Gruppen, wie die Monroe Brothers (jetzt: Bill Monroe and The Bluegrass Boys), bekamen in dieser Periode ihren Start. Die Wildwestfilme begannen dann, früheren Hillbilly-Sängern, wie Gene Autry und Tex Ritter, großes Geld zu bringen und trugen die »Cowboy«-Musik sogar in Amerikas Großstädte.

In den dreißiger Jahren kam es auch zu auffälligen Veränderungen in der Country Music selbst. Entscheidend dabei war die Wanderbewegung jener Zeit, hauptsächlich aus den südöstlichen Staaten nach Südwesten und gar bis nach Kalifornien. Auf ihrem Weg nach Westen gerieten die Leute unter neue Einflüsse, und das schlug sich schließlich auch in ihrer Musik nieder. Das Leben im Westen war anders: statt zerklüfteter Berge dürre Ebenen, statt Neger Mexikaner, statt Kirchenchöre Cowboys, die um Lagerfeuer saßen und von der Prärie sangen; man hockte nicht mehr auf den Vorstufen der Häuser, um schwarz gebrannten Whiskey zu trinken, sondern in Saloons und Bumslokalen, den »Honky-Tonks«. Als die Südstaatler nach Westen zogen, stießen sie auf Eisenbahnen, Cajuns, Indianer, Ölfelder, Standstürme, Goldminen und das elende Leben derer, die mit den Oklahoma-Farmern nach Kalifornien gegangen waren. In relativ kurzer Zeit reagierte die Musik auf dieses Neue. Der Western Swing, auf den Fiedeln lebhaft gestrichen und zum Tanzen gedacht, entwickelte sich in Texas, wo der mexikanische Einfluss spürbar war. Das »Honky-Tonk«-Lied, laut und klagend und mit dem Thema diverser Arten von Sünde, kam aus den wilden Öllandkneipen mit Keilerei und Tanzvergnügen. Sogar Protest-Songs tauchten auf, allerdings nur vorübergehend, und zwar durch den Einfluss eines wandernden Sängers aus Oklahoma, der Woody Guthrie hieß. Und es gab neue Instrumente und Techniken, das alles zu spielen: Stahlgitarre (nach der hawaiischen »Dobro«), Schlagzeug, Bassgeige und elektrisch verstärkte Gitarre (verstärkt deshalb, weil in den lauten Honky-Tonks eine normale Gitarre von niemandem gehört werden konnte). Auf Grund dieses neuen »Western«-Trends der Musik sowie der starken Wirkung der Wildwestfilme kleideten sich die Country-Sänger in farbenprächtige Cowboy-Anzüge, auch wenn ihre Lieder überhaupt nichts mit der Cowboy-Welt zu tun hatten und sie selbst noch niemals im Westen gewesen waren.

Während der dreißiger Jahre und bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs kam es also innerhalb der Country Music zu vielen Veränderungen. Doch sie war immer noch eine regionale Musik, begrenzt auf den Süden und Südwesten, trotz einiger Übergriffe auf den Mittelwesten. Die nördlichen Rundfunksender, von seltenen Ausnahmen abgesehen, lehnte es ab, sie auch nur probeweise zu bringen. Fragte man beispielsweise in Detroit jemanden, was er von den Monroe Brothers halte, wusste er gar nicht, wovon man sprach. Die Plattenfirmen hätten ihre Country-Produktion

hier gut absetzen können, aber sie sahen in dieser Musik eben nur ein vorübergehendes Phänomen und kamen gar nicht auf den Gedanken, sie auch außerhalb des Südens und Südwestens anzubieten. Country-Musiker waren immer noch Stiefkinder des Show-Business, arbeiteten für ein Butterbrot und galten als verschroben. Jimmie Rodgers hatte zwar eine Bresche geschlagen, aber nicht tief genug. Am Vorabend des Krieges war das alles immer noch »Dorfmusik«.

Wie um den Weg für das dramatische Wachstum der Country Music in der Kriegs- und Nachkriegszeit zu ebneten, fand im Oktober 1939 ein wichtiges Ereignis in der Musikindustrie statt. Bis dato waren die Aufführungsrechte und das Musik-Lizenzieren die nahezu ausschließliche Domäne einer Gesellschaft mit dem Namen American Society of Composers, Authors and Publishers gewesen. Die ASCAP bedeutete Unterhaltungsmusik New Yorker und Hollywood-Prägung. Diese Organisation diktierte gewissermaßen Amerikas musikalischen Geschmack, denn wenn man nicht das schrieb, was der ASCAP gefiel, wurde man von ihr nicht lizenziert, und so hörte man dann mit dem Liederschreiben auf und überlegte sich, ob man nicht lieber irgendwo arbeiten gehen sollte. »Es war ein geschlossener Verein«, sagt der Leiter eines Nashviller Verlages. »ASCAP-Autor zu werden, das war so schwer, wie in einen exklusiven Club hineinzukommen. Die ASCAP bestimmte geradezu, was für Musik man hören sollte, und da sie für Country Music nicht viel übrig hatte, meinte sie, alle anderen Leute dächten genauso.« Der Kampf zwischen Amerikas Radiosendern und der ASCAP nahm offene Formen an, als der Rahmenvertrag zwischen der Lizenzierungsgruppe und den Rundfunknetzen erneuert werden musste. Die ASCAP erklärte den Sendern, dass sie für ASCAP-Songs jetzt jährlich 9 Millionen Dollar zahlen müssten – doppelt soviel wie nach dem auslaufenden Vertrag. Die Radiogesellschaften sagten daraufhin der ASCAP, sie könne sie mal gern haben, gründeten auf einer Tagung der National Association of Broadcasters in Atlanta City eine eigene Lizenzierungsgesellschaft mit dem Namen Broadcast Music Incorporated und traten geschlossen in den Sendeboykott jeglicher Musik von der ASCAP. Die hielt zähneknirschend zehn Monate lang aus, und während dieser Zeit brachte die BMI buchstäblich aus dem Nichts einen Katalog mit 36.000 urheberrechtlich geschützten Titeln von 52 Verlagen zusammen. Da dies während des Boykotts die einzige Quelle für Musiksendungen war, konnte die BMI eine Reihe früherer ASCAP-Komponisten gewinnen, die arbeitslos waren. Und in diesem Zusammenhang am allerwichtigsten: Die BMI wurde zur Nährmutter all jener Country-Songwriter, die bisher nur für sich selbst spielen oder singen mussten, weil es für sie keine Möglichkeit gegeben hatte, ihre Arbeiten lizenzieren zu lassen und somit Tantiemen dafür zu bekommen. Als die ASCAP und die Sender sich endlich zu einem neuen Vertrag zusammenfanden, zwei Monate vor Pearl Harbor, saß die BMI bereits fest im Sattel, und das ASCAP-Monopol auf die amerikanische Musik war gebrochen.

»Der Grundgedanke dabei war«, sagt Jack Stapp von Tree Publishing in Nashville, »jeden aufzunehmen, der Musik schreiben kann, und so ist es noch heute [bei der BMI]. Die ASCAP war mit ihren Preisen immer mehr raufgegangen, und die Sender kamen an den Punkt, wo sie sich sagten: »Himmel, wie sollen wir noch was verdienen, wenn wir alles für die Musik ausgeben müssen? Nun, die ASCAP ist heute bereits ein bisschen von ihrem hohen Ross runter, wird liberaler, und das muss sie auch, schon aus Gründen der Selbsterhaltung. Man kann jetzt zu einer von beiden Gesellschaften gehen und sagen, man sei Songwriter, und wird aufgenommen. Ich meine, man braucht sich keiner Blutprobe mehr zu unterziehen.« Und so scheint es nicht unpassend, dass die beiden auffälligsten Gebäude der Music Row in Nashville die Zentralen der Country Music Association und der Broadcast Music Incorporated sind und Seite an Seite am Beginn der Row stehen. Allerdings muss hinzugefügt werden, dass die ASCAP bereits ein neues Geschäftshaus in Nashville im Bau hat.

Home on the Range mit Tex Ritter

*Wenn die Country-Music-Industrie bestimmen dürfte, welcher Kopf am Mount Rushmore neben denen von Washington, Jefferson, Lincoln und Theodore Roosevelt noch aus dem Fels herausgehauen werden soll, wäre der Kandidat höchstwahrscheinlich Tex Ritter.
Aus: The Official Opry History-Picture Book*

Ach, die Tage der Wildwestfilme. Samstag vormittag, keine Schule mehr, nichts weiter zu tun, und da ging die ganze Bande in das kleine Flohokino im Ort. Nur fünfundzwanzig Cent Eintritt, und manchmal sogar bloß zehn, wenn der Besuch schlecht war. Man musste sich beeilen, denn um Punkt zehn ging im Saal das Licht aus für die Mickymausfilme. Das war was für Babies, also wurde die erste halbe Stunde gewöhnlich dazu benutzt, es sich erst mal gemütlich zu machen: mit Blasrohren Erbsen schießen, den Mädchen an den Zöpfen ziehen, in den Waschraum gehen, über die Lehnen klettern, weil man ein paar Reihen weiter vorn Freunde entdeckt hat, mit Popcorn rascheln, Coca-Cola verschütten, Donald Duck dort auf der Leinwand nachäffen, im Sprechchor rufen, dass der Hauptfilm endlich anfangen soll, sich unter den Sitzen vor dem Kinoleiter verstecken, der jedesmal ein anderer zu sein schien als letzten Samstag. Und schließlich, nachdem diese Vorbereitungen getan waren, ging der ganze Verein in Trance und blieb es die nächsten vier Stunden lang. Zwei Hauptfilme und als Zugabe noch die Folge einer Serie. Roy Rogers, Gene Autry, Bill (Hopalong Cassidy) Boyd, Tex Ritter, Lash LaRue, Al (Fuzzy) St. John, Batman und Robin, die Grüne Hornisse und Superman. *Dieses Gesindel schnapp ich mir schon noch, jawoll; aber erst werd ich mal ein Lied singen.* Lash LaRue, der nur Schwarz trug und niemals einen Revolver hatte, aber dem zwanzig Schritte entfernt

stehenden Bösewicht mit der Peitsche die Waffe aus der Hand schlug. Gene Autry, der für einen Cowboy immer ein bisschen zu gut aussah, seine treue Gitarre hervorholte und ein paar Takte von *I've got Spurs That Jingle-Jangle-Jingle* erklingen ließ. Tex Ritter, der in die Sonne blinzelte und *Rye Whiskey* sang. Roy Rogers, der in Triggers Augen schaute und ein Liebeslied anstimmte, nachdem er den Schurken den Garaus gemacht hatte. Logische Handlung hatte kein einziger dieser Streifen, aber das schien niemanden zu stören. Dafür gab es Aktion und Bewegung, Pferde, sechsschüssige Colts, die sich achtundvierzigmal abfeuern ließen, ohne nachgeladen werden zu müssen, jede Menge Gesang und Gitarrenspiel und zwischendurch ein bisschen romantische Liebe in der Prärie. Und wenn dann das Licht anging und der Saal für die nächste Vorstellung ausgefegt wurde, versuchten wir, uns unter einem Sitz zu verbergen, damit wir uns das Ganze noch einmal ansehen konnten, ohne Eintritt zu zahlen, bis es Zeit wurde, zum Abendessen nach Hause zu gehen. Und wir saßen so dicht an der Leinwand – »Rasiersitz« sagten wir damals –, dass es ein Wunder ist, wenn sich keiner von uns Knirpsen bei diesen Marathons Genickstarre holte.

Das war Ende der dreißiger, Anfang der vierziger Jahre; jetzt dagegen sieht man die singenden Cowboy-Filmstars nur noch selten. Heutzutage wird für Kinder ein gehobeneres Kino gemacht, mit Dingen wie den abendfüllenden Walt-Disney-Filmen, und so manche der Kopien von den alten Wildweststreifen sind zu begehrten Sammlerobjekten geworden für die Leute, die Heimweh haben oder darin Pop-Art sehen. Hoot Gibson und Fuzzy St. John sind tot) ebenso viele andere alte Stars. Roy Rogers zeigt sich hin und wieder im Fernsehen, singt oder konferiert eine Show mit Dale Evans. Gene Autry ist Millionär, und ihm gehören die California Angels der American League. Lash LaRue ging von ein paar Jahren in Miami mit einer Blondine am Arm zu einem Polizisten heran und bat darum, erschossen zu werden, denn er habe genug vom Umherirren. Einer der sehr wenigen von jenen alten Helden, die immer noch im Show-Business richtig aktiv sind, ist Woodward Maurice Ritter. Tex Ritter.

Ja, Tex Ritter lebt noch, und zwar in Nashville, und danke, es geht ihm ausgezeichnet. Die 78 Cowboy-Filme, die er zwischen 1936 und 1948 gedreht hat, kommen ihm vor wie ein Stück uralter Geschichte, und er muss erst ein

Weilchen nachdenken, um sich an die Titel einiger davon zu erinnern. Er ist jetzt 65, hat zwei studierende Söhne und lebt mit seiner Frau (Dorothy Fay, einer ehemaligen Filmschauspielerin) in einer großen, aber unprätentiösen Villa im Ranch-Stil draußen an der Franklin Road, in der Nähe des alten Hank-Williams-Hauses. Sein Zeitplan lässt ihm wenig Muße für Erinnerungen: Er tritt an Samstagabenden, wenn er in der Stadt weilt, an der Opry auf) gibt wie ein Junger rund hundert Tourneekonzerte pro Jahr, kassiert Tantiemen aus seinen zahlreichen Hits (*High Noon*, *Rye Whiskey*, *The Wayward Wind*, *Boll Weevil* und so weiter), kümmert sich um seine Geschäfte (Tex Ritter's

Chuck Wagon System) Inc., um nur eines zu nennen) und übernimmt hin und wieder profilierte Rollen in billigen, in Nashville produzierten Country-Music-Filmen mit Titeln wie *Girl from Tobacco Row* und *Nashville Rebel*.

Er ist einer der beliebtesten Entertainer innerhalb der Nashviller Musikfamilie) ein gemütliches, lustiges altes Haus mit der sonoren Stimme eines feierlichen Wanderpfarrers (»Eines Nachts träumte ich, ich wäre gestorben, und ich will einen Besen fressen, wenn der Kerl, der meine Grabpredigt hielt, nicht Tex Ritter war«, sagte einmal ein Komiker in der Opry) und wurde 1964 als erster Lebender in die Ruhmeshalle der Country Music aufgenommen. Er

Lester Flatt



war sogar zweimal zum Präsidenten der Country Music Association gewählt worden, weil man sich überlegt hatte: Wenn nicht Tex Ritter mit seiner lordmässigen Stimme und seiner imposanten Statur der Country Music ein bisschen Vornehmheit verleihen konnte, dann niemand. Er ist mehr oder weniger die Vaterfigur der Grand Ole Opry.

Obwohl Ritter, als er anfang, Filme zu drehen und berufsmäßig zu singen, bereits studiert hatte und auch über eine breite musikalische Ausbildung verfügte, war seine Herkunft ähnlich der anderer Film-Cowboys und Country-Sänger jener Zeit. Er kam 1905 in Panola County zur Welt, und zwar in einem Flecken namens Murvaul, der von der sieben Meilen entfernten County-Stadt Carthage nur über ungepflasterte Straßen zu erreichen war. »Unser kleines Stück von Osttexas«, erinnert er sich, »war wahrscheinlich die letzte Gegend der Staaten, die kein Automobil hatte.« Sein Vater, der achtundvierzig war, als er, Tex, als jüngstes von sechs Kindern geboren wurde, habe immer davon erzählt, wie er »zwei Tage und eine Nacht mit seiner Fiedel zu Square-Dance-Vergnügen in den umliegenden Ortschaften geritten ist«. Aber Panola County war ausgesprochen konservativ (»sehr gute Leute, aber durch und durch Tennessee«), und zu Tex' Kindheit hatte man dort für Dinge wie Tanzen und Kartenspielen nicht viel übrig. »Ich erinnere mich noch, dass wir mal einen reisenden Händler einige Tage bei uns wohnen hatten – was öfter vorkam, weil unser Haus am nächsten an der Straße lag –, und als er wieder fort war, fand man ein paar Spielkarten. Ich schätze, der Bursche hatte sich zu Tode gelangweilt und nur Patienzen gelegt. Jedenfalls sprach es sich herum, und ich weiß noch, wie manche von den Nachbarn sagten: ›Und dabei machte er einen so netten Eindruck«. Wissen Sie, die Kirche hatte großen Einfluss. Die Leute glaubten hundertprozentig, dass sie sonst zur Hölle verdammt würden.« So musste sich der junge Woodward Maurice Ritter mit dem Kirchenchor als Stätte seiner musikalischen Ausbildung bescheiden, und erst als die Familie nach Nederland zog, etwa zehn Meilen vor Beaumont, der Großstadt, begann er Gesangsstunden zu nehmen und sich auf Trompete und Gitarre zu versuchen. Sein Berufsziel aber war Rechtsanwalt (das Abschlussexamen der High School machte er als Primus seiner Klasse). Er ging auf die Universität von Texas, wo er sich mehr für die Geschichte des Südwestens und die Entwicklung von Cowboy-Balladen interessierte als für das Studium der Rechte, aber trotzdem noch immer Jurist werden wollte, bis die Wirtschaftskrise kam und er arbeiten gehen musste.

Die Suche nach einem Job führte ihn nach New York, und er brauchte gar nicht lange, bis er seine Chance fand. 1931 spielte er die Rolle eines Cowboys und sang vier Lieder in einem Broadway-Stück, das *Green Grow the Lilacs* hieß und aus dem später das erfolgreiche Musical *Oklahoma* wurde. Er begann an den östlichen Universitäten Vorträge über Cowboy-Musik zu halten. Während der nächsten drei, vier Jahre wurde Ritter einer der ersten Radio-Cowboys: Star von WORs »The Lone Star Ranger«, Co-Star der

beliebten Kindersendung »Cowboy Tom's Roundup«, Konferencier und Sänger WHNs »Barn Dance«.

Inzwischen hatte in Hollywood Gene Autry die Ära der singenden Cowboys eingeleitet. Ritter bekam 1936 einen Vertrag und wurde auf das sich endlos drehende Karussell des Western-Kurbelns gesetzt. »Wir wussten kaum die Namen von den Streifen, in denen wir spielten. Manchmal hatten wir nur einen Arbeitstitel wie ›Ritter Nr. 4‹ oder ›Autry Nr. 7‹. Irgendwie musste man sie schließlich auseinander halten, und sie wurden ja so schnell abgedreht, dass oft buchstäblich bis zur letzten Minute noch gar kein Titel da war. Die Verleiher nahmen sie sowieso nicht nach dem Titel, sondern nach dem Star. Sie kauften acht Rogers-Filme, acht Autrys, acht Charlie Starretts, acht Tex Ritters. Wir filmten den ganzen Tag und hatten nicht die geringste Ahnung, wovon der jeweilige Plot überhaupt handelte. Ich bekam nur gesagt: ›Sing das und das‹, und ich tat es. Dann ritten wir ein paar Mal in die sinkende Sonne hinein oder jagten ein Weilchen ein paar Desparados hinterher. Erst wenn ich die Filme im Kino sah, ging mir die Story auf.« Nichtsdestoweniger rangierte Tex Ritter sieben Jahre lang unter Hollywoods »zehn bestverdienenden Spitzenstars«, und – für ihn noch viel wichtiger – die Filme förderten den Absatz seiner Platten enorm. 1943 hatte er einen Riesenerfolg mit *Rye Whiskey* (das 1933, als er es zum ersten Mal aufnahm, unbeachtet geblieben war, aber jetzt, nachdem er es in seinem Film *Song of the Gringo* gesungen hatte, gewaltig einschlug), und er wurde von Capitol Records als der erste Plattenstar unter Johnny Mercers neuem Label in Vertrag genommen.

Als die Cowboy-Filme ausstarben, brauchte Ritter sie nicht mehr. Man mag über Ton, Reichweite und allgemeine Qualität seiner Stimme sagen, was man will (ein flacher, monotoner Bass, den ein Nashviller Musiker einmal als »Nebelhorn in der Morgenfrühe« beschrieben hat), aber sie ist charakteristisch, individuell, unverkennbar – ja so sehr, dass es schwer fällt, sich *High Noon*, *Boll Weevil* oder eine der vielen weiteren patentierten Tex-Ritter-Balladen von jemand anders gesungen vorzustellen. Wenn man einen so ureigenen Stil hat, kann man aus fast allem einen Song machen, wie an einer neuen Aufnahme aus jüngster Zeit mit dem Titel *A Funny Thing Happened on the Way to Miami* zu ersehen ist: Ritter hatte in einem Flugzeug gesessen, das von Luftpiraten zur Landung in Havanna gezwungen worden war, und als er zu Acuff-Rose Publications in Nashville zurückkam und von seinem Abenteuer berichtete, redete man ihm zu, das zu einem Lied zu verarbeiten. Einmal, und zwar 1944, waren die drei ersten Titel in *Billboards* »meistgespielten Musikbox-Folk-Platten« alle von Ritter. 1952 brachte sein Singen der Titelmelodie dem Film *High Noon*, mit dem Gary Cooper einen Academy Award bekam, auch noch für die musikalische Gestaltung einen Oscar ein. Und mit den Jahren hat sich Ritter damit verdient gemacht, dass er solche Country-Stars wie Hank Thompson, Jim Reeves, Jan Howard und Moon Mullican entdeckte. Also muss er doch seine Meriten haben.

Er wohnt jetzt fest in Nashville. Mehrere Jahre lang hatte er an der Küste gelebt beziehungsweise dort ein Haus unterhalten für seine Frau, während er auf Tournee war oder in der Opry auftrat. Doch dann war es ihm vor drei oder vier Jahren vernünftiger erschienen, ganz nach Nashville zu ziehen, »wo ja doch die meisten meiner Freunde sitzen«. Zu Anfang machte er hier gemeinsam mit dem Opry-Veteranen Grant Turner WSMs abendliche Platten- und Interviewsendung »Opry Star Spotlight«, aber die Sendezeit war ungünstig, und Tex hatte auch viele andere Dinge laufen, so dass er bald wieder ausstieg. Jetzt sieht man ihn oft bei Acuff-Rose und im Opry Hause, er macht Tourneen, fungiert gelegentlich als Sprecher der Country-Music-Industrie und beschäftigt sich mit Gegenwartsproblemen. Zum Beispiel mit dem Weihnachtsgeschenk, das er von seinem in Berkeley studierenden Sohn gerade bekommen hat: ein Exemplar von *Seele auf Eis*, dem Buch des Black-Panther-Führers Eldridge Cleaver. Er, Tex Ritter aus Murvaul in Texas, kriegt von seinem eigenen Sohn ein solches Buch geschenkt. Tex Ritter, groß geworden in Osttexas, wo man für jeden betete, der mit einem Spiel Karten erwischt wurde. Tex Ritter, der zur Inauguration von Nixon eine persönliche Einladung bekam. Tex Ritter, der die patriotische LP *Sweet Land of Liberty*, das religiöse Album *Just Beyond the Moon* und die Single *The Pledge of Allegiance* gemacht hat.

»Schreiben tut der Bursche gut«, sagte er.

»Wer?«

»Dieser Cleaver.«

»Oh.«

»Ja, er nimmt zwar kein Blatt vor den Mund, kommt aber zum Kern der Dinge.«

Es war an einem späten Freitagvormittag, und Tex Ritter saß an dem glänzenden Mahagonitisch im Speisezimmer seines Hauses in Nashville, wo von einer farbigen Hausgehilfin in gestärkter Dienstmädchentracht Kaffee und Kuchen serviert wurde. Weder die Einrichtung noch Tex hatten etwas Aufgedonnertes, wie man vielleicht erwartet hätte. Nur hier und da ein Fell auf dem Fußboden und ein Geweih an der Wand, und Ritter sah eher aus wie ein Händler mit landwirtschaftlichen Geräten im Sonntagstaat: anthrazitgrauer Anzug, schwarzes Strickhemd und Knöpfstiefel, die ein Erbstück aus einem seiner jüngsten Filme waren, wo er einen Pfarrer gespielt hatte. Aus irgendeinem Grunde hatte die Hausgehilfin den Tatterich. Kam sie herein, um nachzuschenken, gab es jedes Mal lautes Geklapper, wenn sie die Tasse und Untertasse aus dünnem Porzellan hochnahm, Kaffee eingoss und dann versuchte, beide auf den Tisch zurückzusetzen, ohne dass es Scherben gab. Tex erzählte, wie einer seiner Söhne zum Parteitag der Demokraten nach Chicago gegangen und dort der gleichen Clique von »Aufrührern« begegnet sei, wie er sie in Berkeley und in einer »Revolutionsschule« in Kansas erlebt hatte.

»Und natürlich hat er die Krawalle miterlebt und alles. Die gleichen Burschen, die er schon von Berkeley her kannte und die er draußen in Kansas hatte Reden schwingen hören, die sah er auch dort in Chicago. Verflixt, ich

komme jetzt nicht auf die Namen, aber dieser ... äh ... ja: Jerry Rubin. Der war mit dabei. Und dann der Kerl, der verheiratet ist mit ...« Tassenklappernd versuchte die Frau, ein Desaster zu verhindern. »Nanu, was haben Sie denn?« fragte Tex. Ein verlegenes Lächeln auf dem Gesicht der Negerin, das Klappern wurde noch lauter.

»Mary, möchten Sie vielleicht einen Schluck Whiskey, um Ihre Nerven zu beruhigen?«

»Nein, Sir, ich trinke keinen Alkohol.«

»Was ist mit Ihnen?«

»Ich weiß selber nicht, aber immer wenn ich die Tassen absetzen will, dann ...«

»... dann geht es Ihnen so wie mir – Sie merken, dass Sie alt werden, hm?«

»Ja, das ist es.« Kichernd ging sie ab, wusste offensichtlich nicht recht, wieviel Körnchen Salz Mr. Ritters Scherz enthielt.

»Ja, also dieselben Burschen«, fuhr Tex fort. »Wer war's noch? Ja, Rubin, dann der, der verheiratet ist mit Joan Baez. Ist Studentenratsvorsitzender in Stanford, wie heißt er noch gleich? Der, der mit Joan Baez verheiratet ist. Der Knabe war schon öfter in Hanoi als in Washington. Verstehen Sie, was ich meine? Nun, man weiß, dass sie Kommunisten sind, aber verdammt noch mal, sie kamen mit rund 10.000 Dollar nach Chicago, werden also von irgendwo bezahlt. Neulich in Washington, Sie werden's kaum glauben, aber ich geh harmlos die Straße lang und bin plötzlich mitten drin in einem Haufen von diesen Typen. Schrecklich! Mädchen, dem Aussehen nach nicht älter als sechzehn, mit diesen bärtigen Farbigen ... Nun, es klingt vielleicht prude, aber ehrlich gesagt, eben das ist doch, worum es denen letzten Endes nur geht. Sex gehöre mit dazu, wenn wir eine wahre Gesellschaft schaffen wollen – was für mich aber heißt, die Menschheit kaputtmachen. Mein Gott, sie sahen furchtbar aus, einfach nicht zu fassen!«



Grand Ole Opry 1972

Was ihn zurückbrachte zu Eldridge Cleaver, Norman Mailer, der neuen Moral, dem Protest und all dem anderen von heute, das so weit weg ist von Tex Ritters ein halbes Jahrhundert alten Zeit und Welt. »Aber ich bin nicht der Meinung, dass man dazu solche Ausdrücke braucht. Cleaver und dann dieser Mailer. Der ist ein Quertreiber wie er im Buche steht. Nun, wir haben jetzt also das realistische Zeitalter. Schön. Die Jugend von heute, ich glaube, sie lehrt uns Ehrlichkeit. Doch mehr nicht. Denn wenn sie auch auf nichts eine Antwort hat, und die hat sie, weiß Gott, nicht, so ist sie wenigstens ehrlich in dem, was sie glaubt. Aber deshalb braucht man doch nicht alles gleich rückgängig machen zu wollen! Warum muss man unbedingt ohne was rumlaufen? So wie dieser Boy in England [Beatle John Lennon] und seine Frau, die splitternackt auf dem Album-Cover posieren. Warum? Das ist doch ein Rückschritt ins finsterste Mittelalter! Die kurzen Miniröcke, das geht noch an, da ist nichts dagegen zu sagen. Aber manche der Wörter, die in diesem Cleaver-Buch vorkommen ...! Und selbst in unserer Branche haben wir einen, der zweideutige Sachen schreibt.

Ich erinnere mich noch an eines seiner Lieder: Neonstimmung und so, und der Mann kauft sich eine Flasche Schnaps und fährt immer rund um das Motel rum, weil er weiß, da drinnen ist seine Frau – mit einem andern. Nun, so was kommt vor. So was ist Realismus. Aber um die Protestsachen und das kümmern sich schon die Rock 'n' Roll-Burschen, der Folk-Rock. Die Country Music jedoch, die soll nicht in das alles reingezogen werden. Mich stört es nicht, immerzu von der Mutter, der Heimat und der Fahne zu singen. Natürlich soll auch davon gesungen werden, was sich im Dunkeln oder hinter den Zimmertüren tut, und man kann da auch ruhig ein bisschen deutlich werden. Aber dass wir in diese Kategorie reinrutschen, das möchte ich nicht. Leider aber sieht es so aus, als steuerten wir ein wenig darauf zu. Die Country Music ist seit eh und je eine wohltuende, erquickende, ja eine heile Musik, und ich sähe es verdammt ungern, wenn das anders würde. Es passiert bereits, wissen Sie, das Zweideutige, das Unanständige ist auf dem Vormarsch – ein bisschen davon ist zum Beispiel auch in *Harper Valley PTA* drin. Aber dem Publikum gefiel das natürlich. Ungeheurer Verkaufsschlager. Hat Shelby Singleton groß gemacht, der jetzt so viele Leute drüben hat, dass er wohl ... Nun, ich möchte nicht als verkalkt gelten, aber ...«

Das Telefon unterbrach ihn, und die Hausgehilfin meldete sich von dem zweiten Apparat in der Küche: Ferngespräch für Mr. Ritter. Blinzelnd, wie man es ihn in den alten Filmen tausendmal hat tun sehen, fragte Tex: »Von wo?« Sie lief wieder zum Telefon, kam dann zurück bis zur Tür und sagte: »Cleveland, Ohio.« Tex blieb in seinem Stuhl an der Schmalseite des Esstisches sitzen und sann über den Namen und den Ort nach, als habe er soeben erfahren, dass die Dalton-Bande wieder in der Stadt sei und man nun von ihm wissen wolle, was für Maßnahmen er da zu ergreifen gedenke. Schließlich stand er lässig auf, schlenderte in

die Küche, sprach ein paar Minuten mit dem Mann, kam zurück und setzte sich zu einer neuen Tasse Kaffee hin. »Die wollen, dass man Probefolgen für TV-Serien macht und bieten einem nicht mal Statistengage. Bei uns kommen sie immer damit an, dass es »zum Wohle der Musikindustrie« sei.« Tex fand offenbar, dass er in dieser Woche seines 65. Lebensjahres schon genug zum Wohle der Musikindustrie getan habe. Außerdem hatte er in den nächsten Tagen ein langes Stück Straße vor sich: Morgen früh würde er sich in den Wagen setzen zu einer Kurztournee nach Jackson in Mississippi, nach Memphis und Des Moines. Und heute, heute musste Tex Ritter hinein in die Stadt, um sich die Haare schneiden zu lassen.

Tage der Dollars

*Im Krieg, da fing es an, anders zu werden. Jeden Samstagabend fuhr ich rüber nach Fort Jackson in South Carolina, um eine Country-Show zu machen, und wenn ich dann nach der Vorstellung durchs Kasernengelände ging, konnte ich hinkommen, wo ich wollte – überall stieß ich auf die Opry. Sie schallte aus jedem Radio in jeder Baracke, und die Jungs aus New York oder New Jersey konnten ihr nirgends entfliehen. Sie musste einfach an ihnen hängen bleiben.
Jack Stapp, Tree Publishing, Nashville*

Es ist geradezu symbolisch, dass die ursprüngliche Carter Family, die direkt aus den Bergen gekommen war und die einzige Art von Musik sang, die sie kannte, ab 1941, also dem Jahr, da für Amerika der Krieg begann, keine Platten mehr aufnahm. Das Ausscheiden der Carters (es sind nur die Überlebenden, die in der Johnny Cash Show ihr Comeback haben) kennzeichnete das Ende einer Ära und den Beginn einer neuen. Der Krieg bewirkte große Veränderungen für das Land und damit auch für die Country Music. Er brachte an Orten wie Fort Jackson, Fort Benning und den anderen großen Kasernen, die meist im Süden lagen, junge Männer aus den Südstaaten und junge Männer aus New Jersey zusammen. Er schickte auch Südstaatler zur Arbeit in den Rüstungswerken nach dem Osten und an die Westküste. Und wenn ein Südstaatler seine Heimat verließ, nahm er natürlich seine Musik mit. Die Musikautomaten in Los Angeles wurden zum Beispiel mit Country-Platten bestückt. Im Jahre 1943 gab es bei der Truppenbetreuung in Europa mindestens 25 Country-Kapellen. Die Country-Radiosendungen wie die Grand Ole Opry und der »National Barn Dance« von WLS schickten eigene Ensembles in die Kasernen. Auf dem Höhepunkt des Krieges waren, laut einer seinerzeit von Billboard veranstalteten Untersuchung, von den insgesamt 608 Plattenaufnahmen machenden Künstlern in den USA 198 Country-Music-Leute. Die großen Stars waren Künstler wie Roy Acuff, Ernest Tubbs und Bob Wills – streng Country –, und sie brachten Themen wie Mutter, Heimat und Vaterlandsliebe. Und diese Stars konnten, wenn sie nicht gerade irgendwo unterwegs waren,

jeden Samstagabend in WSMs Grand Ole Opry gehört werden.

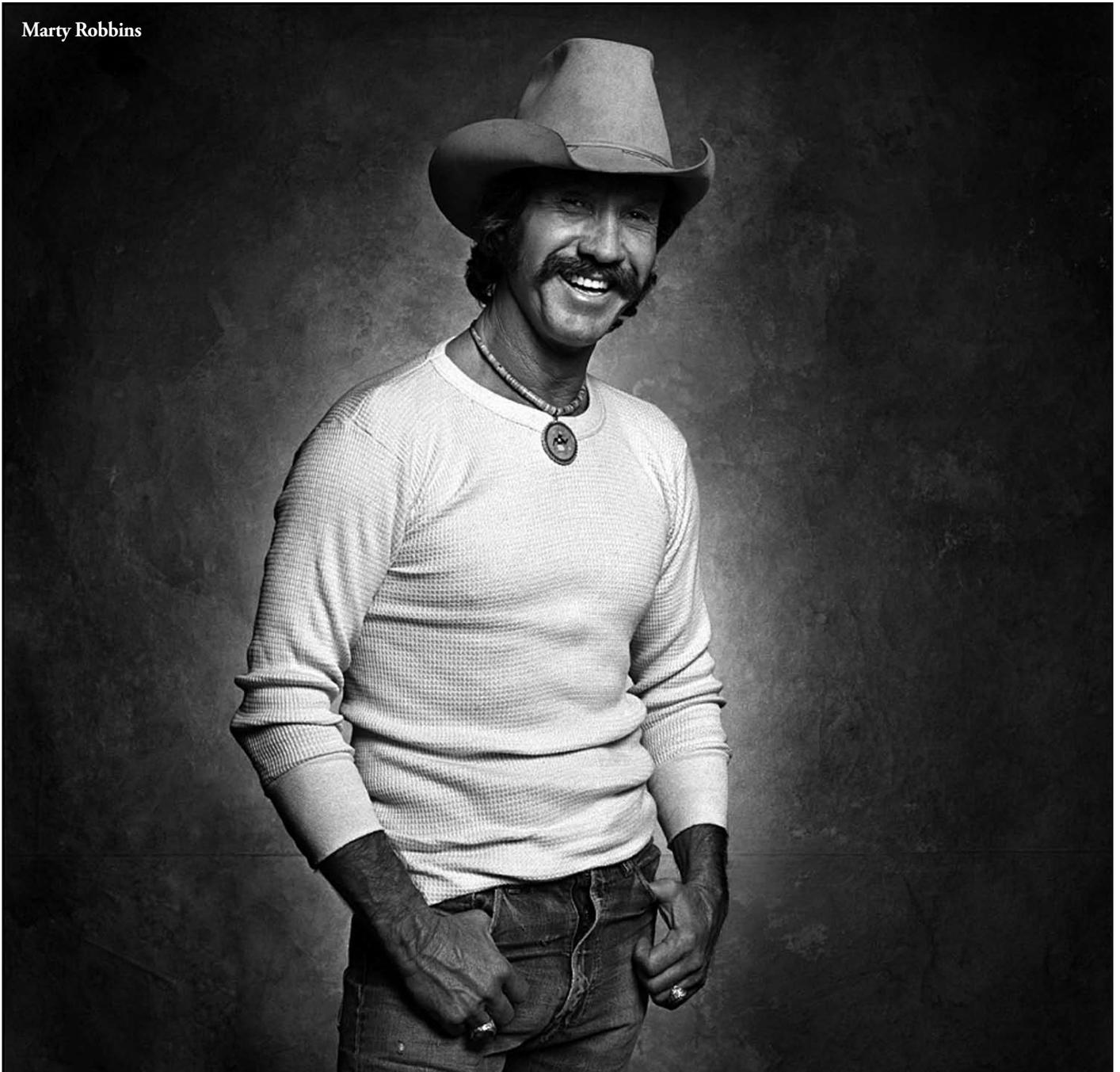
Die Geschichte der Opry ist eine der großen Stories des Show-Business – sich Country Music ohne die Opry vorzustellen ist schier unmöglich. Jeden Samstagabend wird über den Großraumsender WSM Nashville die fünfstündige Opry-Vorstellung aus dem alten Backsteinbau des Grand Ole Opry House in Nashville bis in jeden US-Staat live ausgestrahlt. Rund 60 Country-Künstler gehören fest zum Ensemble, was bedeutet, dass sie wenigstens zwanzig Samstage im Jahr auftreten müssen (für Tarifgagen, die sich auf bloße 44 Dollar für einen Star belaufen, der anderswo leicht 1.500 für den Abend kassieren kann), und sie kommen alle zu etwas zusammen, das auf ein richtiges altmodisches Musik-Festival hinausläuft. Das Opry House fasst nur 3.600 Zuschauer, und in der Hauptsaison gibt es eine Vorstellung am Freitag, zwei am Samstag und dazu noch eine Samstag-Matinee. Opry-Fans kommen aus einem Umkreis von rund 500 Meilen weit angereist, machen den Tag über Stadtrundfahrten, um sich die Ruhmeshalle der Country Music und ein paar Häuser von Stars anzuschauen, und stellen sich dann schon zwei, drei Stunden vor der ersten Vorstellung draußen an, um auch wirklich reinzukommen (im Sommer ist die Opry immer auf zwei Monate ausverkauft). Dann endlich drinnen, sitzen sie in altersschwachem Kirchengestühl, wedeln sich mit Reklamefächern Kühlung zu und feuern ihre Lieblinge auf der Bühne an, als wäre es ein Stierkampf. Es sind Weiße der unteren Mittelschicht Lieferwagen- und LKW-Fahrer, Fabrikarbeiter und Hausfrauen, meist im Alter zwischen dreißig und fünfundvierzig. Ihre politischen Ansichten sind simpel und konservativ, und 1968 gaben sie Wallace ihre Stimme. Sie gehören seit Jahren zu den zehn Millionen Opry-Hörern, und die meisten haben sich das Geld für die Fahrt nach Nashville lange zusammengespart. Denn die Opry ist nicht nur für die Künstler, sondern ebenso auch für die Fans das Ende des Regenbogens.

Die Opry begann 1925, einen Monat nachdem WSM von der Nashviller National Life and Accident Insurance Company gestartet worden war. Der Sender hatte den ehemaligen Nashviller Journalisten George D. Hay als Programmleiter gewonnen. Hay war Country-Liebhaber und meinte, dass sich mit solcher Musik in dieser Gegend sicher Hörer gewinnen ließen. Und so setzte er eines Abends im November 1925 einen alten Bergfiedler namens Uncle Jimmy Thompson vor ein Kohlenkörnermikrofon und ließ ihn über eine Stunde lang den Bogen streichen, und damit war der Anfang gemacht. Bald darauf hatte die allwöchentliche Sendung auch ihren Namen weg. Hay sagte sie

im Anschluss an ein Opernprogramm mit den Worten an: »Die letzte Stunde haben wir Musik aus der Grand Opera gelauscht – jetzt aber machen wir ›Grand Ole Opry!‹« Von da an eröffnete Hay viele Jahre lang die Sendung mit dem eingblendeten Tuten eines Raddampfers, was dann sozusagen zur Erkennungsmelodie wurde. Jedenfalls war die Opry von Anfang an ein voller Erfolg, und sie musste im Laufe der Jahre in immer größere Säle umziehen, bis sie schließlich 1941 im Ryman Auditorium im Zentrum von Nashville landete, und das ist bereits wieder eine Geschichte für sich. Das Ryman Auditorium (der Name wurde in »Grand Ole Opry House« geändert, als vor ein paar Jahren die National Life das Gebäude kaufte) war Ende des vergangenen Jahrhunderts von einem Entrepreneur namens Captain Thomas Ryman gebaut worden, der auf dem Cumberland schwimmende Spielhöhlen und Lasterhöhlen betrieben hatte. Eines

Abends aber war der Captain mit ein paar Kumpanen in den Zeltgottesdienst des Wanderpredigers Sam Jones geraten, und wie die Legende berichtet, wühlten ihn dessen Worte über das Muttertum so auf, dass er in sich ging. Captain Ryman lief zu seinem Schiff zurück, warf alles über Bord und legte ein Gelübde ab, sich bei dem Prediger für seine Bekehrung erkenntlich zu zeigen – sein Dank war dann ein für den damaligen Geschmack schönes Bethaus, das Ryman Auditorium. Selbst heute noch haftet dem klobigen alten Kasten mit seinen Glasmalereifenstern und Kirchenstühlen etwas Religiöses an – ein Grund mehr, die Opry die Mutterkirche der Country Music zu nennen. Und als 1969 der Feiertag des 4. Juli ins Wochenende fiel, kamen 12.000 Gläubige zu den Freitag- und Samstagvorstellungen. Bis Ende des Krieges war die Grand Ole Opry also bereits zur Institution geworden und hatte sich die Country Music

Marty Robbins



so verbreitet, dass sie nun überall Interesse fand. Im Süden, Mittelwesten und Südwesten war sie natürlich schon immer stark gewesen, und hier lag nach wie vor ihre Hochburg; aber jetzt verfügten die Leute dort über mehr Geld als je zuvor, und ihre Liebe zur Musik hatte außerdem abgefärbt auf die Nicht-Südstaatler, mit denen sie während des Krieges zusammengekommen waren. Schon in den frühen Nachkriegsjahren zeigten sich die ersten Anzeichen der späteren Entwicklung: Mindestens 65 Firmen produzierten Country-Platten, rund 650 Radiostationen brachten Country-Sendungen (obendrein zu besseren Sendezeiten), Country-Tourneegruppen reisten bis nach Neuengland, Opry-Ensembles spielten in der Carnegie Hall, und regionale Barn-Dance-Programme a la Opry wurden in Orten wie Dallas, Shreveport und Los Angeles eröffnet. Keine zehn Jahre nach der Gründung der Broadcast Music Incorporated war die Country Music bereits mehr eine Industrie als lediglich ein Mittel für den einsamen Farmer, die Trübsal zu vertreiben. Das waren die Zeiten, als ein Junge vom Lande nach Nashville hitchhiken, irgendwo vorsingen und sich dann wiederfinden konnte, wie er in einem Cadillac durch die Stadt fuhr, der Held von Millionen Menschen, der Prototyp des einsamen Hillbilly-Sängers. Die Zeit beispielsweise für Hank Williams.

War Jimmie Rodgers der erste große Sologesangsstar in der Country Music, so war Hank Williams der zweite – und viel glücklicher dran als Rodgers, da er in der Zeit kam, als das ganze Land ausgehungert war nach Vergnügen und das Geld hatte, dafür zu zahlen. Williams wurde 1923 auf einer Pachtfarm in Mt. Olive in Alabama geboren, wuchs aber in der Gegend von Montgomery auf. Um das Familieneinkommen aufzubessern, musste er als Schuhputzjunge arbeiten und auf den Straßen Montgomerys Erdnüsse und Zeitungen verkaufen. In seiner Freizeit aber sang er oder machte Musik. Wie bei so vielen Country-Musikern waren auch bei ihm die ersten nachhaltigen musikalischen Einflüsse die der fundamentalistischen Kirchen und der farbigen Straßensänger des Südens. Mit zwölf gewann er mit einem selbst geschriebenen Lied einen Amateurwettbewerb. Mit dreizehn gründete er seine eigene Country-Band. Mit vierzehn durfte er hin und wieder bei WSEA Montgomery singen, und das tat er auch auf Rummelplätzen und überall, wo man ihn liebte. 1946, als er dreiundzwanzig war, lebte er in Nashville, schrieb Songs für Acuff-Rose Publications und machte auch ein paar Plattenaufnahmen. Noch war nichts Großes darunter, aber der Durchbruch sollte bald kommen. 1949 nahm Williams *Lovesick Blues* auf, einen Country-Blues, der bis auf wenigstens 1925 zurückgeht, denn da war er schon unter dem Etikett von Okeh Records erschienen. Als Williams, hoch aufgeschossen, mit hungrigen Augen und mehr White Soul, als ein einzelner Mensch haben dürfte, diesen Song zum ersten Mal auf der Bühne der Opry sang, musste er ein halbes Dutzend Dakapos geben, und die Platte schlug so ein, dass er sich nie mehr Sorgen um Geld zu machen brauchte. Er kam bald auf 200.000 Dollar pro Jahr. und sein Name gehörte

in der gesamten Musikbranche zu den größten. Aber eine andere Seite von Hank Williams war sein Privatleben, das zu seinem mystischen Appeal beitrug, ihn aber schließlich zerstörte. Er hatte Eheprobleme, und er war nicht gesund, und um mit beidem fertig zu werden, trank er und nahm Pillen. Er war das Bild des einsamen, gequälten Jungen vom Lande, der Geld hatte, aber nicht glücklich war. Das Ende kam am Neujahrstag 1953, als er unterwegs zu einem Auftritt in Canton in Ohio an Herzschlag starb. An die 20.000 Fans und Stars kamen zu seiner Leichenfeier, die im Stadtsaal von Montgomery stattfand, nicht weit von dort, wo er rund zwanzig Jahre vorher Erdnüsse und Zeitungen verkauft hatte. Heute noch belaufen sich die Tantiemen von seinen Songs auf jährlich 10.000 Dollar, und viele dieser Lieder sind Evergreens geworden. Und einer der neueren jungen Stars in Nashville ist Hank Williams Jr., einundzwanzig Jahre alt, der genau wie sein Vater aussieht und die Legende am Leben erhält: Auf Tourneen singt er ein Hank-Senior-Potpourri, während seines Vaters Gesicht bei verdunkeltem Saal auf einer Filmleinwand erscheint, und eine der erfolgreichsten Country-LPs des Jahres 1969 hieß sogar *Songs My Father Left Me* – Hank Junior sang darauf Lieder, die sein Vater kurz vor seinem Tode geschrieben und in einem Schuhkarton hinterlassen hatte. »Jedesmal, wenn der Junge zur Tür reinkommt«, sagt Wesley Rose von Acuff-Rose, dessen Vater eng mit Hank Sr. zusammengearbeitet hatte, »glaube ich, einen Geist zu sehen.«

Als Hank Williams starb, war sein Stil ein Symbol jener Art von Country Music, wie sie damals die größte Beliebtheit genoss. Diese Musik war charakterisiert durch einen nasalen Sänger, eine wimmernde Stahlgitarre und Honky-Tonk-Texte, und die Stars waren Leute wie Webb Pierce, Ernest Tubb, Roy Acuff und Faron Young, alle stark beeinflusst von Jimmie Rodgers oder Hank Williams. Sie verdienten schweres Geld, indem sie reine Country-Platten machten und in der Provinz vor einem Publikum auftraten, das sich zur Hauptsache aus den mittleren Klassen und dito Jahrgängen angehörenden Südstaatlern zusammensetzte. Nashville hatte sich Anfang der fünfziger Jahre zum geistigen Zentrum der Country Music etabliert, und das Geschäft blühte. Experimentiert mit der Musik wurde wenig, obwohl es einigen Sängern gelang – vor allem Eddy Arnold, einem Country-Boy, der früher mit der Band von Pee Wee King in kariertem Anzug herumgeclownt hatte –, ein bisschen von dem Ländlichen aus der Musik zu eliminieren und dadurch in die Pop-Hitlisten zu kommen, wo das ganz große Geld zu kassieren war. Die Country Music segelte ruhig dahin, machte ihren alten Stremel weiter und florierte – bis Elvis kam.

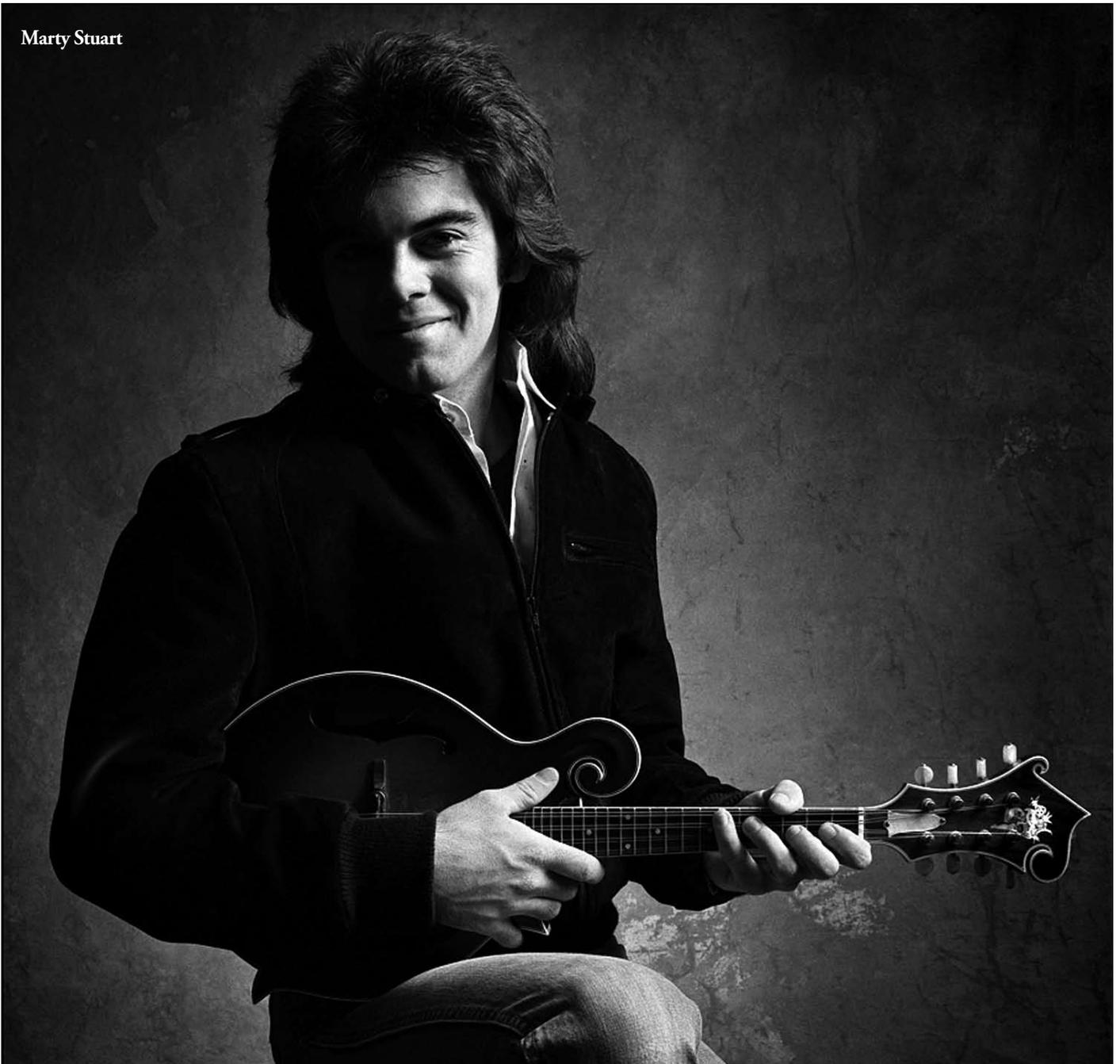
Der Rock 'n' Roll – oder jedenfalls die Kräfte, die er repräsentierte – änderte natürlich alles. Er rockte sich überall hinein, eroberte alles, bevor jemandem überhaupt klar wurde, was hier geschah. Nämlich dass die Jugend die Macht ergriff. Bis in die fünfziger Jahre waren die Jugendlichen auf ihrem Platz geblieben. Kein Geld, keine Rechte, kein nichts. Geh zur Schule, mäh den Rasen, sei um zehn

zu Hause, mach dein Examen, rauche nicht, heirate ein anständiges Mädchen, such dir eine anständige Stellung, befeißige dich einer anständigen Ausdrucksweise, werde Mitglied im Rotary Club, mucke nicht auf, schaff dir Kinder an, wiege deine Enkel auf den Knien, Sorge für dein Alter vor, stirb. Das reicht. Man hatte jetzt Korea, den ersten der lausigen kleinen Kriege. Man hatte jetzt die Atombombe. Man hatte jetzt die Nebenprodukte des Zweiten Weltkrieges, das heißt nie dagewesenen Überfluss, eine freiere Moral und den nagenden Gedanken, dass die Welt doch nicht immer bleiben werde. Das kennzeichnete den Beginn einer Epoche, die erst jetzt voll in Blüte kommt: eine Ära, in der die Mehrheit der Bürger Amerikas unter fünfundzwanzig ist, eine Ära, in der nackte Körper in Bars und auf der Filmleinwand etwas Alltägliches sind, eine Ära, in der Marihuana alle Aussicht hat, legalisiert zu werden,

eine Ära, wo jedes High-School-Mädchen, das noch Jungfrau ist, als zurückgeblieben gilt, eine Ära, in der Baseball, Old Glory, der Lions Club und Bürstenhaarschnitte total passe sind, eine Ära, in der Sechzehnjährige für die ganze Welt die Mode bestimmen, eine Ära, in der die Eltern nur mehr als lästiges Übel betrachtet werden. Mit anderen Worten: In den fünfziger Jahren kamen die Halbwüchsigen an die Macht. Und ihr Führer war ein die Zähne fletschender Ex-Hillbilly-Musiker mit Namen Elvis Presley.

Der Ausdruck »Rock 'n' Roll« tauchte zwar schon 1951 auf, aber es war erst 1954, dass diese Musik durchs ganze Land hallte und alles andere übertönte und fast hinwegfegte. Technisch war sie eine Mischung aus Country-Blues, Boogie, Jazz, Gospel und dem, was im Süden »Niggermusik« genannt wurde. Ihrem Wesen nach aber war sie Teenage Soul. Elvis Presley, auf einer Farm in der Gegend

Marty Stuart



von Tupelo in Mississippi groß geworden, kannte das alles und war das alles in einem. Er hatte sowohl Bassfiedel auf der Bühne der Opry gespielt wie daheim im Kirchenchor gesungen. Als er 1954 nach Memphis ging und bei Sun Records einen Vertrag bekam, nachdem er sich als Kraftfahrer durchgeschlagen hatte, nahm er eine Art Country-Jazz-Nigger-Good-Ole-Boy-Race-Blues-Nummer auf, und die Welt war bereit für ihn. Elvis sagte: Zum Teufel mit Korea und den Alten! Heute ist heute, was schert uns das Morgen, das wir vielleicht sowieso nicht erleben! Und da war er, jawohl, in der »Ed Sullivan Show«, in schwarzes Leder gekleidet, vollführte mit seiner Gitarre fast schon einen Koitus, verhöhnte die alte Generation, hottete, grölte, brüllte durch einen Superverstärker, wurde zum Gegenstand von Sonntagspredigten, zum Idol der Teenager, die ihm in Chicago die Kleider vom Leibe rissen, übernahm die Macht. Und diese Jugendlichen, die jetzt all das Geld hatten für Dinge wie Schallplatten, Transistorradios, schwarze Lederjacken und elektrische Gitarren, kauften ihn. Und ein gewisser Harold Jenkins, der während seiner Militärzeit in Japan Leader einer sich The Cimarrons nennenden Hillbilly-Band gewesen war, kam aus Übersee zurück, hörte diesen Presley, dessen Heimatort keine 40 Meilen von dem seinen – Friars Point in Mississippi – entfernt lag, änderte seinen Namen in Conway Twitty, stieg auf Rock 'n' Roll um und begab sich auf die Suche nach seinem großen Glück. Und die anderen, viele davon ehemalige Country-Musiker, folgten schnell nach: Bill Haley, Jerry Lee Lewis, Roy Orbison, Johnny Cash, Buddy Holly, die Everly Brothers. Was in aller Welt geht hier bloß vor, musste sich Roy Acuff fragen, wenn er samstags abends in der Grand Ole Opry einen weiteren Refrain von Wabash Cannonball anstimmte. Acuff, Hank Snow, Ernest Tubb und Webb Pierce sangen immer noch vom Mütterlein und der Heimat, spielten immer noch Keokuk, Tupelo und Waterloo, machten immer noch viel Wind mit der Opry, mussten aber nach einer Weile merken, was sich tat. Reine, unverfälschte und unverbrämte Country Music zog nicht mehr. Man musste zu der Jugend hingehen, denn kommen tat sie nicht. Mach das mit tiefem Kellerbass, Cash. Sing von einem weißen Sportjackett und einer rosa Nelke, Marty. Verdammst noch mal, warum haben wir eigentlich keine Drums auf der Bühne der Opry? Und wieso tragen wir diese blöden Cowboy-Kostüme?

Und eben da geschah es dann. Ehe sich alle versahen, wurde ein Country-Sänger namens Sonny James aus Hackleburg in Alabama der erste, der sich an die Spitze der Hitlisten setzte mit einem Lied, das *Young Love* hieß und weder Country noch Rock 'n' Roll, dafür aber genau das war, was die Jugend wollte und wofür sie Geld ausgab. Nach hartem Kampf wurde durchgesetzt, dass mit einer Jazztrommel auf die Bühne gegangen werden durfte (allerdings hatte sie auf einem Dreibein zu ruhen, und der Trommler musste beim Schlagen stehen). Die Musik begann sich bis zu jenem Punkt zu verbreiten, wo die, die das große Geld verdienten, jene waren, die sich an die Jugendlichen verkaufen ließen. Webb Pierce und Lefty Frizzell verblassten immer mehr,

und wenn doch mal einer von ihrem Schlag Erfolg hatte, dann deshalb, weil die Jungen ihn so schön schick altmodisch fanden, ein Stück aus einer anderen Zeit. Und erst als die Nashviller Music Row die Jugend erkannte, den Trend sah, konnte die Country Music wieder aus der Versenkung auftauchen. Die Zahl der Country-Sender, ja die Zahl aller Radiostationen, mit Ausnahme derer, die sich ganz auf Rock 'n' Roll verlegt hatten, war beängstigend klein geworden, bis endlich Anfang der sechziger Jahre die gesamte U-Musik Amerikas das Steuer herumlegte und auf Kurs Jugend einschwenkte.

Vielleicht zeigt sich das alles nirgends deutlicher als in einem Vergleich der »Hobo«-Songs verschiedener Generationen. Diese von Landstreichern, Tippelbrüdern und Eisenbahn-Tramps erzählenden Lieder sind in der Country Music seit jeher beliebt. Besonders populär machte sie Jimmie Rodgers, und sein Hobo war der getretene umherziehende arme Weiße, der einfach bloß eine Heimat suchte, ein Mensch wie wir alle, nur eben vom Glück verlassen, vielleicht aus Mississippi, ein armer Teufel, den man den Wölfen vorgeworfen hatte und dessen Gedanken hauptsächlich bei seinem Mütterlein weilten. Und dann, fast vier Jahrzehnte später, kam Roger Miller, ein flotter junger Mann, mit einem Hobo, der eine moderne Gammlerphilosophie hat.

Jimmie Rodgers' Hobo:

*Will there be any freight trains in Heaven,
Any Boxcars in which we might hide;
Will there be any tough cops for brakeman,
Will they tell us that we cannot ride ...?**

*Ob es im Himmel wohl Güterzüge gibt mit geschlossenen Waggons, wo wir uns verstecken können? Werden die Eisenbahner dort scharfe Bullen sein, die uns nicht mitfahren lassen ...?

Roger Millers Hobo:

*Old stogies I have found,
Short but not too big around ...
I'm a man of means, by no means,
King of the Road ...***

** Hab 'n Paar alte Treter gefunden, und die passen mir prima ...

Hab ich nichts, bin ich was: König der Landstraße ...

Schuhputz von DeFord Bailey

Das bringt uns zu DeFord Bailey, einem kleinen verwachsenen Negerboy, der rund fünfzehn Jahre lang ein Glanzpunkt unserer Show war. Wie so manche Angehörige seiner Rasse – und anderer Rassen – hielt DeFord nicht viel vom Arbeiten ... Er war unser Maskottchen und wird auch heute noch vom gesamten Ensemble geliebt. Aus: Geschichte der Grand Ole Opry von George D. Hay

Jimmie Rodgers, der »Vater der Country Music«, hatte Banjo und Gitarre als Junge von den farbigen Bahnarbeitern in Meridian in Mississippi gelernt. Bill Monroe, der »Vater des Bluegrass«, bekam seine erste musikalische Ausbildung hauptsächlich von Negerarbeitern im westlichen Kentucky. Hank Williams, der Prototyp des hageren und einsamen Südstaaten-Hillbillies, lernte Gitarre von einem alten farbigen Straßensänger in Montgomery in Alabama. Der Stil von Chet Atkins, dem »Mister Guitar« der Country Music, geht zurück auf den von Merle Travis, der ihn von einem weißen Kohlenhauer übernommen hatte, der wiederum bei einem Neger in die Schule gegangen war. Bill Haley war nur einer von den zahlreichen Burschen mit einer Hillbilly-Band, bis er sich mit dem, was »Niggermusik« genannt wurde, einmal näher beschäftigte und dann 1954 einen Song mit dem Titel *Rock Around the Clock* aufnahm und damit die Rock 'n' Roll-Ära einleitete, die heute noch auf Nashville einwirkt. Der Einfluss des Negers auf die Country Music ist im Lauf der Jahrzehnte überhaupt sehr stark gewesen, und das ist auch leicht erklärlich. Zu Anfang war es so, dass Country Music zum armen weißen ländlichen Südstaatler gehörte und »Soul« oder »Blues« zum Neger. Da beide Gruppen Seite an Seite im Süden lebten, waren ihre Hoffnungen, Ängste, Freuden und Frustrationen im wesentlichen die gleichen; folglich teilten sie auch ihren musikalischen Geschmack und entlehnten voneinander.

Heute bestehen große Ähnlichkeiten zwischen »Country« und »Soul Music«, wovon am auffälligsten der schwere Beat und die einfachen Texte sind, und Nashville hat jetzt das Beste von beidem genommen und daraus »Country Soul« geschaffen.

Nichtsdestotrotz ist die Country Music noch immer des weißen Mannes Domäne. Der Neger brachte dem weißen Südstaatler seine Kenntnisse bei, aber wenn die Unterrichtsstunden zu Ende waren, verschwand der Weiße nach Nashville, damit er aus sicherer Entfernung überlegen konnte, was die Nigger im Schilde führten. Die einzigen schwarzen Gesichter, die man unter dem Publikum der Opry oder eines Country-Konzertes sieht, gehören entweder Studierenden, die gekommen sind, um darüber zu schreiben, oder aber den Militanten, die sehen wollen, ob sie den weißen Hunden eins auswischen können. Während der 1968er Präsidentschaftskampagne war die Music Row praktisch ein Gefechtsstand für George Wallace, der dort Wahlhelfer hinzog (Hank Snow und Doyle Wilburn von den Wilburn Brothers traten in einer gekauften landesweit ausgestrahlten TV-Sendung lautstark für Wallace ein) und bei seiner Niederlage großes Wehklagen auslöste. (»Stellen Sie sich bloß mal vor – er wäre der größte Country-Music-Fan gewesen, den wir je als Präsidenten hatten«, sagte Lou Stringer, der einen kleinen Musikverlag betreibt und einmal Laienprediger war.) Schon ganze Generationen von Südstaatendemagogen haben so wie Wallace ihre Wahlveranstaltungen mit Country-Kapellen aufgelockert, um das reinweiße Publikum anzuheizen, und als der Konservative Preston Smith im Januar 1969 Gouverneur von Texas wurde, lehnte er zur musikalischen Umrahmung seiner Inaugurationsfeier Carol Lawrence und Robert Goulet zugunsten von Buck Owens und Glen Campbell ab. Einer der wenigen Liberalen in Nashville ist Chet Atkins; aber der liest ja Bücher und lässt sich Wandschmuck aus Pakistan kommen.

Es ist also nicht erstaunlich, dass es heute nur einen einzigen nennenswerten Schwarzen in der Country Music gibt: Charley Pride, einen stämmigen, gut aussehenden, hinreichend dunklen jungen Mann, der in Sledge in Mississippi aufgewachsen ist, wo er jeden Samstagabend der Grand Ole Opry lauschte. Pride versuchte sich eine Zeitlang als Baseball-Profi (1961, bei Gene Autrys Los Angeles Angels) und sang dann fünf Jahre in Nightclubs in Montana, bis Sänger Red Sovine ihn überredete, nach Nashville zu gehen. Es schien das unmöglichste Unterfangen der Welt (»Sie müssen sich unbedingt meinen Nigger anhören«, wurde

einem Produzenten gesagt), bis Chet Atkins Prides Fähigkeiten erkannte und ihm die Türen öffnete. Prides Manager wartete aber ab, bis seines Schützlings Platten groß angekommen waren, ehe er Starfotos herausgab oder auch nur eingestand, dass Pride schwarz war. (»Können Sie sich das dumme Gesicht so manchen Disk-Jockeys vorstellen«, feixt ein anderer Resident der Music Row, »als dieser große Nigger hereinkam, die Hand ausstreckte und sagte: ›Guten Tag, ich bin Charley Pride!‹«) Jetzt ist Pride bestgehüteter Besitz von RCA Victor, und zwar sowohl auf dem Country- wie dem Pop-Sektor, und erfreut sich einer großen Anhängerschaft unter den »Segs«, den Verfechtern der Segregation. Er wird plakatiert als »Country« Charley Pride, und es könnte etwas dran sein an dem Verdacht, dass er Nashvilles Hausnigger sei (obwohl er in Dallas wohnt), wenn er nicht *Kawliga* besser sänge als seinerzeit Hank Williams. Vielleicht will er damit nur die Leute daran erinnern, wo Hank Gitarrespielen gelernt hatte.

Ja, und dann gibt's in der Geschichte der Country Music noch jenen anderen Farbigen, den »kleinen verwachsenen Negerboy« DeFord Bailey, dessen Story sich längst nicht so hübsch liest wie die von Country Charley Pride. Bailey war ein fünfundzwanzig Jahre alter Nashviller Schuhputzer, der Mundharmonika spielen konnte wie ein junger Gott, und er gesellte sich den Scharen von Amateurmusikern zu, die in den zwanziger Jahren bei WSM anzukommen suchten, als der »WSM Barn Dance« gestartet wurde. Judge Hay engagierte ihn sofort, und DeFord Bailey wurde ein beliebter Akteur der samstäglichen Show – in den Tagen, als Minstrel-Komik noch zum festen Bestandteil der Opry gehörte und zwei der Hauptstars als »Lasses« und »Honey« bekannt waren. Es war Baileys Version des Pan America Blues, den er wie eine heranbrausende Lokomotive klingen ließ, was Hays Wortwitzerei über die Grand Opera unmittelbar voranging und der Grand Ole Opry dann schließlich ihren Namen einbrachte. Soweit sich eruieren lässt, war DeFord Bailey der erste Künstler, von dem in Nashville Aufnahmen gemacht wurden (am 2. Oktober 1928 acht Matrizen für Victor).

Wie es später dann wirklich zum Bruch mit ihm kam, dafür gibt es keine verbürgte Geschichte. Manche Leute in Nashville sagen, an Bailey sei aus diesem oder jenem Grunde schäbig gehandelt worden. Andere stimmen Hays Version zu, wie sie sich in der von ihm geschriebenen und 1945 veröffentlichten Broschüre über den Werdegang der Opry findet:

»Das bringt uns zu DeFord Bailey, einem kleinen verwachsenen Negerboy, der rund fünfzehn Jahre lang ein Glanzpunkt unserer Show war. Wie so manche Angehörige seiner Rasse - und anderer Rassen - hielt DeFord nicht viel vom Arbeiten. Er beherrschte rund ein Dutzend Nummern, die er in der Sendung vortrug und die von einer bekannten Plattenfirma auch aufgenommen wurden, aber weitere einzustudieren hatte er keine Lust, obwohl er eine anständige Gage bezog. Er war unser Maskottchen und wird auch heute noch vom gesamten Ensemble geliebt. Wir gaben ihm

ein gutes Jahr Zeit, ein paar neue Lieder einzuüben, aber er tat das nicht. Als wir ihm schließlich kündigen mussten, sagte DeFord ohne Groll: ›Ich hab's kommen sehen, Judge. Ja, ich hab gewusst, dass es mal aus sein wird‹. DeFord kommt jetzt hin und wieder in die Vorstellung und besucht uns. Wir freuen uns immer, ihn zu sehen – einen großen Künstler.«

DeFord Bailey hat das allerdings etwas anders in Erinnerung. Das mit dem Maskottchen stimme, sagt er, sie hätten ihn so behandelt, aber er könne sich weder entsinnen, dass seine Gage anständig gewesen sei noch dass er sich geweigert habe, sein Repertoire zu erweitern oder dass er ohne Groll gegangen sei oder gar dass die Opry-Leute sich immer über seinen Besuch freuen würden.

»Er ist auf die Weißen nicht gut zu sprechen; ich kann Ihnen also nicht garantieren, ob er zu einem Interview bereit sein wird«, sagte Mike Weesner, ein junger selbständiger Nashviller Produzent, zu mir, während wir auf der Suche nach DeFord Baileys Schuhputzbude langsam durch ein Abrissviertel fuhren. Vor ein paar Jahren hatte Weesner in der City von Nashville die blinde farbige Straßensängerin Cortelia Clark entdeckt und mit ihr für das Album *Blues in the Street* einen Grammy-Preis (für die beste Folk-Aufnahme) erhalten. Da war ihm die Idee gekommen, auch etwas mit DeFord Bailey zu machen, der in letzter Zeit aus seinem Versteck herausgekommen und beim Newport Folk Festival aufgetreten war. Doch als er die Verhandlungen mit ihm schon fast unter Dach und Fach hatte, zerschlug sich das Projekt wieder. »Dabei wäre es ein weiterer Grammy geworden. Fragen Sie jeden, der was von Mundharmonika versteht – er wird Ihnen sagen, dass DeFord ein unübertrefflicher Meister ist. Ich hatte sogar schon für ihn die Fahrt zum Studio arrangiert, aber dann schaltete sich dieser Anwalt ein. Das ist einer, der sich sein Studium damit verdient hat, dass er bei DeFord als Schuhputzer arbeitete.« DeFord Bailey hätte dann plötzlich fünfundzwanzig Prozent von jeder Platte verlangt, andernfalls würde aus der Sache nichts. Mike Weesner besucht Bailey zwar noch von Zeit zu Zeit, jetzt aber meist nur, um sich die Schuhe putzen zu lassen.

Seine Schuhputzbude betreibt DeFord Bailey schon über vierzig Jahre; genauer: Er hat sie so lange betrieben. Denn das Haus, ein schmales Handtuch an der Ecke Edgehill und 12. Avenue, eingekeilt zwischen einem mit Brettern vernagelten Altbau und einem Imbissladen, etwa eine Meile von der Music Row entfernt, gehört der Stadt, und die wird es in absehbarer Zukunft abreißen lassen. Die meisten anderen Häuser in der Gegend sind schon weg. Diese Entwicklung lässt DeFord Bailey praktisch nur noch seine eigenen Schuhe zum Putzen. Doch er nimmt das nicht sehr tragisch. »Ich komm jeden Tag her, um wenigstens ‚n bisschen was zu tun«, sagte er, zwischen einer Doppelreihe verstaubter Gartenstühle stehend, deren jeder auf einen wackligen Holzpodest gesetzt war. An der Wand hing ein Schild: HERUMSTEHEN UND VERZEHR ALKOHOLISCHER GETRÄNKE NICHT GESTATTET. Unter seiner

Arbeitsschürze trug er einen grauen Wollanzug, ein gestreiftes Hemd und eine geblümete Krawatte, und er behielt den Hut auf, während er sich niederbeugte, ein kleiner Mann mit einem starken Buckel, und langsam Mike Weesners Schuhe zu wienern begann.

»Ja, wenn man auf die Siebzig zugeht, braucht man ,ne Beschäftigung. Immer so allein – da kann man verrückt werden, wenn man nichts zu tun hat.«

»Wo wohnen Sie jetzt, DeFord?«

»Gleich da drüben. In dem Haus schräg vis-a-vis.«

»In dieser Wohnmaschine?«

»Ja, das ist der richtige Ausdruck dafür!«

»Was ist mit Ihrem Haus geworden?«

»Hat die Stadtverwaltung abgerissen«, sagte Bailey. »Die reißen ja alles ab. Das ist, was wirklich weh tut. Wenn man mal stirbt und ein Haus hat, können die Leute beim Vorbeifahren wenigstens sagen: ›Hier, das ist, wo DeFord gewohnt hat, da, in dem alten Haus dort‹. Nicht mal das hab ich nun mehr. Oder glauben Sie, dass jemand vorbeifährt an dem Kasten da drüben und sagt: ›Hier, das ist, wo DeFord Bailey gewohnt hat? Nein, das tut keiner nicht.«

Bailey war nicht in der Stimmung, sich über seine Zeit an der Opry auszulassen. Wie viele Jahre haben Sie dort mitgemacht? »Da müssen Sie sich bei der Opry erkundigen.« Gehen Sie noch manchmal hin? »Schon seit langem nicht mehr.« Wie viele Platten haben Sie aufgenommen? »Fragen Sie doch die, die sie gemacht haben.« Warum haben Sie aufgehört? »Ich hab nie mehr als vier, fünf Dollar für'n Abend gekriegt und musste immer in der hintersten Reihe bleiben.« Meinen Sie, die Country Music sei die Music der Weißen? »Hah, die Farbigen haben diese Musik einfach in sich – so, wie es die Weißen nie und nimmer nicht lernen können!«

Als Bailey mit den Schuhen fertig war, fragte Weesner ihn, ob er eine Mundharmonika da habe und uns ein paar Lieder vorspielen wolle.

»Soll das alles für mich sein?« sagte Bailey und hielt die Fünf-Dollar-Note hoch, die Weesner ihm gegeben hatte. Als der bejahte, fasste Bailey unter die Schürze und holte aus seiner Jackentasche eine glänzende Mundharmonika hervor. Er blies sie aus und hielt sie in der Linken, schlug die Beine übereinander und lehnte sich mit der Rechten auf einen der Podeste, und während er so dastand und hinüberschaute zu der Baugrube auf der anderen Straßenseite, hier in dieser Gegend, wo er sein ganzes Leben verbracht hatte, begann er *John Henry* zu spielen. Ja, er kann noch spielen. Als er genug von *John Henry* hatte, stimmte er *Fox Chase* an, ein Lied, das all die Laute einer jagenden Hundemeute simuliert und für das er berühmt gewesen war.

Ja, DeFord Bailey spielt wirklich Mundharmonika wie ein junger Gott. Oder wie ein Teufel.

»Wir sollten die Platte doch machen, von der wir gesprochen haben, DeFord«, sagte Weesner, als Bailey das Instrument behutsam in seine Jackentasche zurückschob.

»Ja, ich spiel immer noch gerne«, meinte Bailey.

»Gut, machen wir also eine Platte.«

»Das ist das Praktische an einer Mundharmonika, dass man sie überall mit hinnehmen kann.«

»DeFord, eine Platte.«

»Wenn ich Ruhe fände, um ,n bisschen zu üben, würd ich gerne wieder spielen«, sagte er, während er durch das schmutzige Fenster auf die Straße hinausstarrte. »Aber bei bloß fünfzehn Dollar hat das keine Aussicht nicht. Ich hab sowieso keine mehr. Hat mit siebzig Jahren ja niemand.«

Weesner schüttelte den Kopf und ging zur Tür. »Falls Sie es sich doch noch überlegen sollten, lassen Sie es mich wissen.«

»Ja, mach ich.«

»Und danke fürs Spielen.«

»Hm, hm«, gab DeFord Bailey zurück. »Beehren Sie mich wieder, wenn Ihre Schuhe wieder schmutzig sind.«



Lester Flatt & Bill Monroe 1972

POPULARITÄT

Medium Rundfunk

*Kein Wunder, dass die Country Music oben im Norden groß ist. Wir haben da dieses eine County an der Kentucky-Grenze. Weakley County, das bloß 20.000 Einwohner zählt. Und 17.000 davon leben in einem kleinen Viertel im Süden von Chicago. Sie sind da auf Suche nach Arbeit da hingezogen – ganz wie in Steinbecks Früchte des Zorns.
Nat Caldwell, Reporter des Nashville Tennessean*

»Nehmen wir mal an, wir machen eine Show in St. Louis, im Kiel Auditorium und mit Johnny Cash als Star«, sagte Dick Blake. Es war schon später Nachmittag, und obwohl noch ein Haufen Arbeit vor ihm lag, hatte er die Jacke seines Anzugs noch nicht ausgezogen, eines guten Anzugs aus Wolle mit Seide, schwarz und zweireihig. Der drahtige kleine Mann mit dem hageren, blassen Gesicht und den breitgepolsterten Schultern langte über den mehr als vollen Schreibtisch in seinem Büro in der Music Row und nahm von dem Stapel ungeöffneter Post einen Umschlag herunter. Dann begann er auf dessen Rückseite Zahlen zu schreiben. »Nun, eine Show wie die muss rund 40.000 Dollar Kasse bringen. Cash kriegt eine Garantiesumme von 7.500, aber das kommt später, weil das ja vom Netto abgeht. Also erst mal die Kosten. Das Rahmenprogramm macht ... hm ... nun, sagen wir: 2.500. Dann die Werbung im Rundfunk: etwa 4.000. Bei einer Show wie dieser würde ich weitere 3.000 für Zeitungsanzeigen und noch mal halb soviel für Fernsehspots ausgeben. Das Kiel Auditorium kostet 2.400 Miete – das weiß ich aus dem Kopf. Ja, und dann müssen die Platzanweiserinnen und Kartenverkäufer bezahlt werden, das sind Personalkosten von rund 1.500. Die Eintrittskarten drucken zu lassen ist teuer: gut und gern 2.000. Die Steuern belaufen sich auf 1.200, eine Annonce im TV Guide ist nicht unter 300 zu haben. Und dann braucht man vielleicht noch 250 für Versicherungen, Lizenzen und was man der BMI für die Aufführungsrechte zahlen muss.« Er rechnete die Zahlen zusammen, subtrahierte diese Summe der Ausgaben von den 40.000 Dollar Brutto-Einnahmen und kam auf einen Nettogewinn von

21.350. »So«, sagte er, »zieht man davon nun Cashes 7.500 Garantie ab, bleiben 13.850. Davon verlangt John noch mal fünfzig Prozent, und das macht ... Moment ... ja, 16.925 Dollar. Hübscher kleiner Tagesverdienst also für John. Er singt eine Stunde und kassiert ... vier hin, eins im Sinn ... summa summarum 14.425 Dollar!«

»Bleiben aber immer noch ... ja, fast 7.000.«

»Ja«, sagte Blake und versuchte, sich so bescheiden zu geben, wie unter den Umständen möglich, »Gott liebt eben Promoter.«

Niemand in Nashville weiß das besser als Dick Blake, der erfolgreichste Konzert-Promoter der Stadt. Blake ist Chef der Firma Sponsored Events, die pro Jahr 15 Country-Shows in Großstädten der ganzen Welt organisiert (»Mit kleinen Nestern vergeuden wir gar nicht erst unsere Zeit«), und als die sechziger Jahre zu Ende gingen, war er zum reichen Mann geworden, wohlhabender als die meisten Stars, und kann sich heute 200-Dollar-Anzüge leisten, einen Cadillac, die teuersten Zigarren und echten schottischen Whisky. »Es war nicht immer so«, sagte Blake, der vor zwanzig Jahren mit dem Managen von Country-Konzerten angefangen hatte. »Ich erinnere mich noch an die allererste Show, die ich jemals auf die Beine gestellt habe. Das war 1951, in einer Exerzierhalle in Indianapolis, mit Ernest Tubb als Hauptstar. Tubb kostete mich 600, der Saal 100, die Begleitung weitere 100, die Werbung alles in allem 400. Die Bruttokasse belief sich auf 1700. Mein eigener Schnitt bei dieser Show waren rund 500. Damals hatten wir einfach nicht die Traute, in die ganz großen Säle und Theater zu gehen.« Aber das ist inzwischen anders geworden. Auf Grund der Tatsache, dass einerseits die Südländer und Südwestler aus den Hinterwäldern herausgekommen sind und man andererseits die Musik gefälliger, also auch für Städter schmackhafter gemacht hat, floriert das Interesse an der Country Music jetzt derart, dass die meisten großen Tournee-Shows nur noch in Detroit, Chicago, St. Louis und sogar Boston spielen und die kleineren und weniger kapitalkräftigen Städte des Südens links liegen lassen. »Entscheidend war, dass all diese Leute aus dem Süden weggingen, um mehr Geld zu verdienen«, sagte Blake, der selber aus Texas stammt. »Sie zogen hinauf nach, sagen wir, Detroit, und da kriegten sie dann Heimweh, und was dem tatsächlichen Daheimsein am nächsten kam, das war Country Music hören. Und so gingen immer mehr Radiostationen

dazu über, Country Music zu bringen, was wiederum den Plattenumsatz förderte, was wiederum ein Verlangen nach Country-Shows schuf, was wiederum die Fernsehsender bewog, diese syndizierten Programme samstagsmittags zu bringen, was wiederum – und so weiter. Es setzte in all diesen großen Städten ein sich endlos drehendes Rad in Schwung.« Hören wir einmal, was dieses endlose Sichdrehen des Rades bedeutet: Im Frühjahr 1969 machte Blake eine Show in der Cobo Hall in Detroit mit den Stars Johnny Cash und Hank Williams Jr., Music-Rekorde, indem sie 93.000 Dollar Eintrittsgeld zahlten!

Country Music war, was man ein »Phänomen« der Südstaaten nannte. Innerhalb des Südens, Südwestens und unteren Kaliforniens konnte man im Autoradio nur schwer von den schwachen Regionalsendern wegkommen, wie sie fast jeder Ort hatte und die unverfälschte Country und Gospel Music brachten (Lefty Frizzell, Webb Pierce, Ernest Tubb, Hank Thompson und andere), mit dazwischen jeder Menge von marktschreierischen Werbungen für Kreuzfixe aus Plastik, Chenille-Bettdecken, Bilderbibeln, Konföderiertenflaggen, Hühnerfutter, Gitarrenunterricht, Heilpräparate von zweifelhaftem medizinischem Wert, Bruchbänder, Silostiefel, Overalls und überhaupt alles, das per Postversand zu kaufen sich innerhalb des Sendebereichs jemand überreden lassen mochte. Anreißer waren die »Prediger« von obskurer Ordination, die zwischen dürftig getarnten politischen Hetzreden und Reklamesprüchen angsterregende »Jesus!«-Rufe und drohende Hinweise auf das unmittelbar bevorstehende Jüngste Gericht ausstießen:

Und der Herr, er kam den Berg hernieder und sprach also zu den Sündern ... Jeeesus!!! ... Ein echtes Christusrelief, Leute, in wunderschönem handpoliertem weißem Edelplastik, für das Armaturenbrett eures Wagens – nur zwei Dollar achtundneunzig. Gebt eure Bestellung auf an: Jesus, Postfach 12 ... Und sie kamen zuhauf und fielen auf die Knie, und sie weinten und sagten: Jeeesus!!! ... Diese geschmackvollen Flakons mit Wasser aus dem Toten Meer für ein Scherflein von nur einem Dollar und achtundneunzig Cent ... Lobet den Herrn, hallelujah, Jesu ... Und jetzt singt Schwester Velma für uns Rock of Ages ... All Seine Worte gedruckt in Rot – der Farbe Seines heiligen Blutes ... Jeeesus!!! ... Nur vier Dollar achtundneunzig, solange Er sein Angebot aufrechterhält ... Jeeesus!!!

Und waren die Prediger fertig, wurden sie abgelöst von Disk-Jockeys mit Namen wie »Cousin Jake« und »Barnyard Bob«, guten alten Boys, mit übertriebenem südlichem »Drawl« und plumpen Witzen, und die kamen nun mit ihren Werbesprüchen für alles, was sich vor Jimmie Rodgers' erstem Gitarrenschlag anbieten ließ:

Halloo, Leute, wie geht's? Hier ist euer alter Freund Texas Slim, der euch ,n bisschen gute Country Music bringen will ... Yippie-jeeeh!!! ... Ein Spiel richtiger, echter Karten mit den Bildern eurer Lieblingsstars von der Grand Ole Opry auf jeder einzelnen drauf: Pik-König ist Ernest Tubb, Herzkönigin ist Kitty Wells, Karobube ist ... Yippie-jeeeh!!! ... Steckt viel Wahrheit in diesem Lied hier

vom guten alten Webb, Leute, viel Wahrheit und tiefer Sinn ... Drei Dutzend Likörgläschen, volle sechsunddreißig Stück, zum Spottpreis von zwei achtundneunzig ... Yippie-jeeeh!!! ... Jetzt leg ich ,ne andre Platte auf – dieselbe noch mal, das wäre ja ,ne Frechheit, habaha! ...

Denn das war in den alten Zeiten, als noch viele Leute versuchten, an ihren kleinen Farmen im Süden und Südwesten festzuhalten, und die Hörer alle mehr oder weniger gebannt lauschten. Das Radio begleitete sie den ganzen Tag lang bei der Arbeit, auf dem Felde wie im Haus, und die Prediger und Disk-Jockeys redeten ihre Sprache. Damals gab es im Fernsehen noch keine Country Music, außer mal Eddy Arnold im Smoking und gelegentlich ein paar bäurischen Komikern mit roter Perücke und großkariertem Anzug, die sich vor den wenigen Privilegierten, die einen Fernsehapparat besaßen, zum Clown machten. Wenn in den großen, überregionalen Illustrierten mal etwas über Country Music erschien, dann gewöhnlich unter Überschriften wie »Das Hillbilly-Fieber geht um«, und die Touristen aus dem Osten, die in die Grand Ole Opry gingen, taten das aus dem gleichen Grund, aus dem sie auf ihrem Weg nach Miami Beach später in Nordflorida Station machten, um sich eine Alligatorfarm anzusehen: aus bloßer Neugier. Die Grenzen der Country Music und die Grenzen des Südens waren fest umrissen, und sie deckten sich. Die Country-Musiker waren aus dem Süden, spielten die Musik des Südens im Süden für den Süden. Sie spielten nicht in Nightclubs, sondern in Honky-Tonks, nicht in Konzertsälen in St. Louis, sondern in Vergnügungszelten in Pulaski, nicht in der »Ed Sullivan Show«, sondern in nachmittäglichen Radioprogrammen mit zwischendurch Nachrichten für Landwirte und Kirchgänger. Sie flogen nicht zur Westküste, um eine TV-Show aufzuzeichnen, sondern fuhren acht Stunden mit dem Wagen, um in einem High-School-Turnsaal in Vicksburg aufzutreten. Das war nicht etwa in historischen Zeiten, sondern noch 1960, als die Rock 'n' Roll-Manie so um sich gegriffen hatte, dass es in den USA bloß noch 80 Rundfunkstationen gab, die nur Country Music brachten. Und diese Sender, die meist im tiefen Hinterwald lagen, hatten schwer um ihre Existenz zu ringen mit ihren Radiopriestern und ungeschliffenen Disk-Jockeys, die ihre Hörer mit allen Mitteln zu halten und zu überzeugen suchten, dass Rock 'n' Roll seinem Wesen nach sündig und letzten Endes nichts weiter sei als »Niggermusik«.

Doch seit Beginn des Weltkrieges hatten sich im ganzen Lande Veränderungen ergeben. Die Einberufungen zum Militär und die Arbeit in der Rüstung verursachten überall eine starke Entwurzelung der Leute. Junge Männer aus dem Norden kamen zur Grundausbildung nach Fort Benning oder Fort Campbell, und in den Radios der Kasernen hörten sie zum ersten Mal in ihrem Leben Country Music. Südstaatler gaben ihre Farmen auf und strömten nach Atlanta, Detroit, Chicago und Los Angeles zu der lukrativen Arbeit in den Rüstungswerken. Als der Krieg vorbei war, mussten manche der Jungen aus dem Norden, als sie wieder heimkamen, zugeben, dass sie diese Musik unwill-

kürlich liebgewonnen hatten, und viele der Südstaatler blieben in den großen Städten, wo sie mehr Geld verdienten, als sie jemals für existent gehalten hatten; und sie gründeten Familien und schrieben ihren Vettern, sie sollen den Ackerbau aufgeben und ebenfalls nach Detroit kommen, wo die Dollars auf den Bäumen wüchsen. Dieser Prozess hielt zwei Jahrzehnte lang an, und als die sechziger Jahre kamen, gab es plötzlich in fast jeder Großstadt der USA große Enklaven von weißen Südstaatlern. Nat Caldwell's Beispiel Weakley County in Tennessee ist keine Schmonzette. («Es gibt in Chicago ein Bestattungsinstitut, dessen Leichenwagen jedes Jahr neue Reifen braucht, weil er immerzu bis hier runter fahren muss, jemanden zur letzten Ruhe heimzubringen.») Ein County-Richter aus Tennessee hielt wahrhaftig in einem Vorort von Indianapolis Reden für seine Wiederwahl, weil so viele Leute aus seinem Wahlkreis dort die Woche über arbeiteten und wohnten.

Das war das erste einer Reihe von Dingen, die leicht erklären, warum die Country Music heute in ganz Amerika ein so großes Geschäft ist. Sie stellt gar kein »Phänomen« dar. Südstaatler verließen den Süden. Sie wollten Country

Music hören – Rundfunksender begannen, ihre Musik zu spielen. Sie wollten Country Music sehen – Show-Promoters zeigten sie ihnen. Sie wollten Country-Platten kaufen – Musikaliengeschäfte gingen dazu über, Country-Platten zu führen. Selbst Nicht-Country-Fans im Norden gefielen einige Country-Musiker und -Sänger (jene wie Eddy Arnold, Roger Miller oder Chet Atkins, die nicht gar so »ländlich« waren), was für neue junge Talente wie Glen Campbell mit dem sogenannten »Pop-Country« den Boden bereitete. Alles weitere kam dann zwangsläufig: Country Music in bundesweit gesendeten TV-Shows, ernsthafte Diskussionen um Nashville und den Nashville Sound in den besseren Zeitschriften, ja sogar in der New York Times, wiederholte Country-Konzerte in der Carnegie Hall (Ernest Tubbs war 1947 der erste dort gewesen), beim Newport Jazz Festival und in Country-Music-Nightclubs, Shows für in Übersee stationierte GIs (nach alter amerikanischer Tradition vorwiegend Jungs aus dem Süden), Vermischung der Musik mit Pop, Rock und Folk und schliesslich ein aufkommendes Interesse bei Europäern und Asiaten, die diese Musik zum ersten Mal von US-Soldaten hörten. Die

Merle Travis



Country Music hatte schon mehrmals kurze Zeiten breiter Beliebtheit erlebt, aber diesmal schien es von Dauer zu sein. Jetzt war sie keine Südstaaten-Dorfmusik mehr. Sondern eine Volksmusik, die allen gehörte, allen mit weißer Haut, aber ohne weißen Kragen) ob im Norden, Süden, Osten oder Westen.

Mit anderen Worten: In den sechziger Jahren wurde die Country Music allgemein bekannt. Während dieses Jahrzehnts schnellte die Zahl der ganz auf Country eingestellten Radiostationen von 80 auf annähernd 600 hoch. Über ein Dutzend Stars zeichnete in Nashville wöchentliche Halbstunden-Fernseh-Shows in Farbe auf; manche wurden von über hundert Sendern gebracht, und zwar fast immer in der günstigen Zeit samstags nachmittags. Country-Performer verdienten leichtes Geld damit, dass sie ein paar Lieder sangen zur Einblendung in die dürftigen Plots von in Nashville produzierten billigen Spielfilmen wie *Nashville Rebel*, *Golden Guitar*, *Girl from Tobacco Road* und *Forty-Acre Feud* – Streifen, die mit Budgets von nur rund 50.000 Dollar runtergedreht wurden, speziell für Filmtheater und Drive-In-Kinos in Kleinstädten des Südens und Mittelwestens. 1968 und 1969 wimmelte es in den Fernseh-Netzwerken nur so von Country-Programmen: CBS-TV brachte jeden Mittwochabend die »Glen Campbell Goodtime Hour« und erzielte damit Rekord-Hörerzahlen; Johnny Cash und Buck Owens zeichneten in Nashville wöchentliche Sommer-Shows auf; Lynn Anderson erschien als ständiger Gast in der »Lawrence Welk Show«; Joey Bishop hatte nahezu jedes Mal, wenn man aufblieb, um sich sein Nachtprogramm anzusehen, einen Country-Sänger dabei; von einer Serie mit Situationskomik und Musik, die den Titel »Minnie Pearl's Boarding House« bekommen sollte, wurden Probefolgen gedreht; das Public Broadcasting Laboratory produzierte einen anderthalbstündigen TV-Film über Johnny Cash; und die zahlreichen Personality-Shows country-inspirierter Entertainer wie Jose Feliciano und Ray Charles boten Möglichkeiten, Gaststars aus Nashville vorzustellen. In Newport in Rhode Island wurde die übliche Folge von Jazz- und Folk-Festivals um ein Country-Music-Festival bereichert. In Tokio fanden japanische Sänger, die Cowboy-Kleidung trugen und den Lovesick Blues sangen, feste Engagements in einer japanischen Version der Grand Ole Opry. In England legten sich Rock 'n' Roll-Gruppen Namen zu wie »The Kentucky Wonders« und begannen Country Music zu machen. In Rochester in New York kam ein Promoter namens Abe Hamza dadurch aus dem Schneider – und weit darüber hinaus –, dass er in die Gruppe, mit der er durch Kleinstädte in Neuengland, Kanada, Pennsylvanien und New York tingelte, Country-Nummern aufnahm. Zu den gewinnträchtigsten Etappen für Country-Package-Shows gehörten das Londoner Palladium, die New Yorker Carnegie Hall und der Hollywooder Bowl. Dean Martin und Frank Sinatra brachten zur gleichen Zeit Alben heraus, die mit New-Country-Songs wie *By the Time I Get to Phoenix*, *Gentle On My Mind* und *Little Green Apples* angereichert waren. Bob Dylan machte in Nashville eine LP

(*Nashville Skyline*, wozu auch ein Duett mit Johnny Cash gehörte) und erklärte in Newsweek, er habe sich in der New Yorker Folk-Musik-Clique nie recht heimisch gefühlt, weil er schon immer – man höre und staune – stark von Hank Thompson beeinflusst gewesen sei. Fast jede Großstadt in den USA hatte wenigstens einen Nightclub, wo namhafte Country-Künstler auftraten (manche der Stars, wie zum Beispiel Sonny James aus Hackleyburg in Alabama, der »Southern Gentleman«, lehnten es auf Grund ihrer religiösen Einstellung allerdings ab, an Stätten zu arbeiten, wo Alkohol ausgetrunken wurde). Und die US-Streitkräfte in Übersee wurden bedient wie nie zuvor: Armed Forces Radio and Television Service zeigte Bill Andersons wöchentliche Farbf Fernseh-Show in 21 Ländern, rund 40 Prozent der von AFN in Europa gesendeten Musik war Country, fast ein Viertel der in den europäischen PX-Stores verkauften Schallplatten waren Country-Scheiben (jährlich für 5 Millionen Dollar), Stars traten regelmäßig in US-Stützpunkten in Europa und Asien auf, und in Vietnam brachte Dean Martins Stimme mit *El Paso* die über den Bambus- und Zelt-Camps im Mekong-Delta lastende Gluthitze zum Sieden. »Wir denken mehr als je zuvor an die Heimat, und die Country Music ist für uns alle die Musik der Heimat«, zitierte *Billboard Music Week* in einer Weihnachtsnummer einen in München stationierten GI.

Das Mark vom Country-Music-Business ist jedoch der Lokalfunk – heute noch genauso wie vor zwanzig Jahren –, jenes Medium, wo man am schnellsten in Erfahrung bringen kann, was sich in der Musik tut: Wer sie singt, wer sie kauft, wohin der Trend geht. Die sechziger Jahre erlebten ein unglaubliches zahlenmäßiges Anwachsen von Radiostationen, die ganz- oder halbtags Country Music brachten, und wesentlich dabei war, dass sich viele jener Sender, die von Pop oder Rock auf Country umstiegen, in nördlichen Ballungsgebieten wie Boston, Seattle, Philadelphia, Chicago und New York befanden. Mit nicht geringer propagandamässiger Hilfestellung durch die neu gegründete Country Music Association vermehrten sich die 80 ganz auf Country Music spezialisierten Rundfunkstationen des Jahres 1961 bis 1965 auf 208, bis 1967 auf 328 und bis gegen Ende des Jahrzehnts auf rund 500. Die Gesamtzahl der Sender, die ausschließlich oder zumindest stundenweise Country Music spielten, verdoppelte sich während der Dekade, und die Testimonials jener, die das Umsteigen dem Kampf vorgezogen hatten, waren enthusiastisch: »Ich kann mich nicht entsinnen, in all meiner Zeit beim Rundfunk jemals eine solche Hörerbeteiligung erlebt zu haben«, sagte der Chef von WRCP Philadelphia, wo man 1967 von einem Mittelweg ganz auf Kurs Country umgesteuert hatte. WWVA Wheeling in West Virginia, ein 500.000-Watt Postversand-Sender, der schon seit ewigen Zeiten sein Nachtprogramm mit Country Music aufflockerte, bekam, nachdem er total auf Country Music umgeschwenkt war, 265.000 Bestellungen mehr als im Vorjahr. Die Station WJJD Chicago wurde in den lokalen Hörer-Surveys gar

nicht geführt, bis sie sich 1965 umstellte und dann sehr bald dritte und vierte Plätze erreichte. WJRZ Hackensack mit seinem Sendebereich bis zur Spitze von Long Island stieg im gleichen Jahr auf Country Music um, erklimmte damit zum Erstaunen aller die vierte Stelle in der Hörerzahl des Gebietes um New York und hatte soviel Mut, im Taft Hotel in Manhattan einen Country-Nightclub zu eröffnen (der allerdings nach ein paar Monaten wegen zu hoher Mieten und zu teurer Stars wieder einging); KRAK Sacramento erreichte in den Vormittagsstunden, wo hauptsächlich Hausfrauen hörten, eine größere Beteiligung als die beiden Rock-Sender der Stadt zusammen; und WSLR Acron in Ohio konnte in den zwei Jahren nach der Umstellung auf Country-Programme einen Zuwachs von Werbeaufträgen um 400 Prozent verzeichnen. Überall die gleiche Geschichte: Los Angeles, Seattle, Atlanta, New Orleans, Jacksonville, Columbus in Ohio. Für den selbstgestrickten Disk-Jockey wurde es jetzt schwer, Arbeit zu finden, selbst in den kleinen Nestern des Südens; der Country-Rundfunk hatte sich ein neues Image zugelegt: keine plump-vertraulichen Anreden an die Hörer mehr, kein »Yippie-jeeeh!!!«, kein Anpreisen von Hustensaft, sondern viel Glen Campbell spielen, nett zu den unverständenen Hausfrauen plaudern, gelegentlich eine Spitze gegen die Liberalen und die linken Studenten werfen, Manieren zeigen, nicht mit so schlampiger Grammatik reden, hart arbeiten und werben. Zwar gab es immer noch ein paar Barnyard-Bob-Stationen (zum Beispiel KXEL Waterloo in Iowa), die in einer religiösen Sendung für ein Gesichtswasser namens »Cosmo« Reklame machten, zu haben »für ein Scherflein von bloßen zehn Dollar – ein Angebot, das Gott nur einen Tag lang möglich macht«, aber die repräsentierten nicht mehr den Country-Rundfunk.

Typisch für die heutigen Country-Sender ist dagegen WPLO Atlanta, ein 5.000-Watter, der sich als Rock-Sender ganz gut machte, bis er in der Country Music noch grünere Felder sah. Die Entscheidung zur Umstellung auf Ganz-Country wurde allerdings in Memphis gefällt, der Zentrale der Rundfunkgesellschaft Plough Incorporated, die außer in Atlanta auch in Baltimore, Boston, Chicago und Memphis Sender besitzt. Sie hatte von 1939 bis 1954 mit einigem Erfolg Country-Programme gebracht (WMPS Memphis galt eine Zeitlang als eine der besten amerikanischen Country-Stationen), unter der Rock 'n' Roll-Flut der fünfziger Jahre dann aber kalte Füße bekommen. Nachdem sie 1965 ein gründliches Survey der Chicagoer Hörer veranstaltet hatte, befahl sie auf Grund von dessen Ergebnissen ihrem dortigen Sender, ganz auf Country Music zu gehen. Die Umstellung erwies sich als so erfolgreich, dass Plough auch in Atlanta eine Publikumsuntersuchung vornahm und WPLO im nächsten Jahr ebenfalls auf Country übergang. Schließlich geschah zwei Jahre später das gleiche in Boston, und WCOP wurde Neuenglands Stimme der Country Music. Ploughs drei Ganz-Country-Sender (WMPS Memphis und WCAO Baltimore spielen immer noch Top-Forty-Sachen) sind heute Vorbild für die Coun-

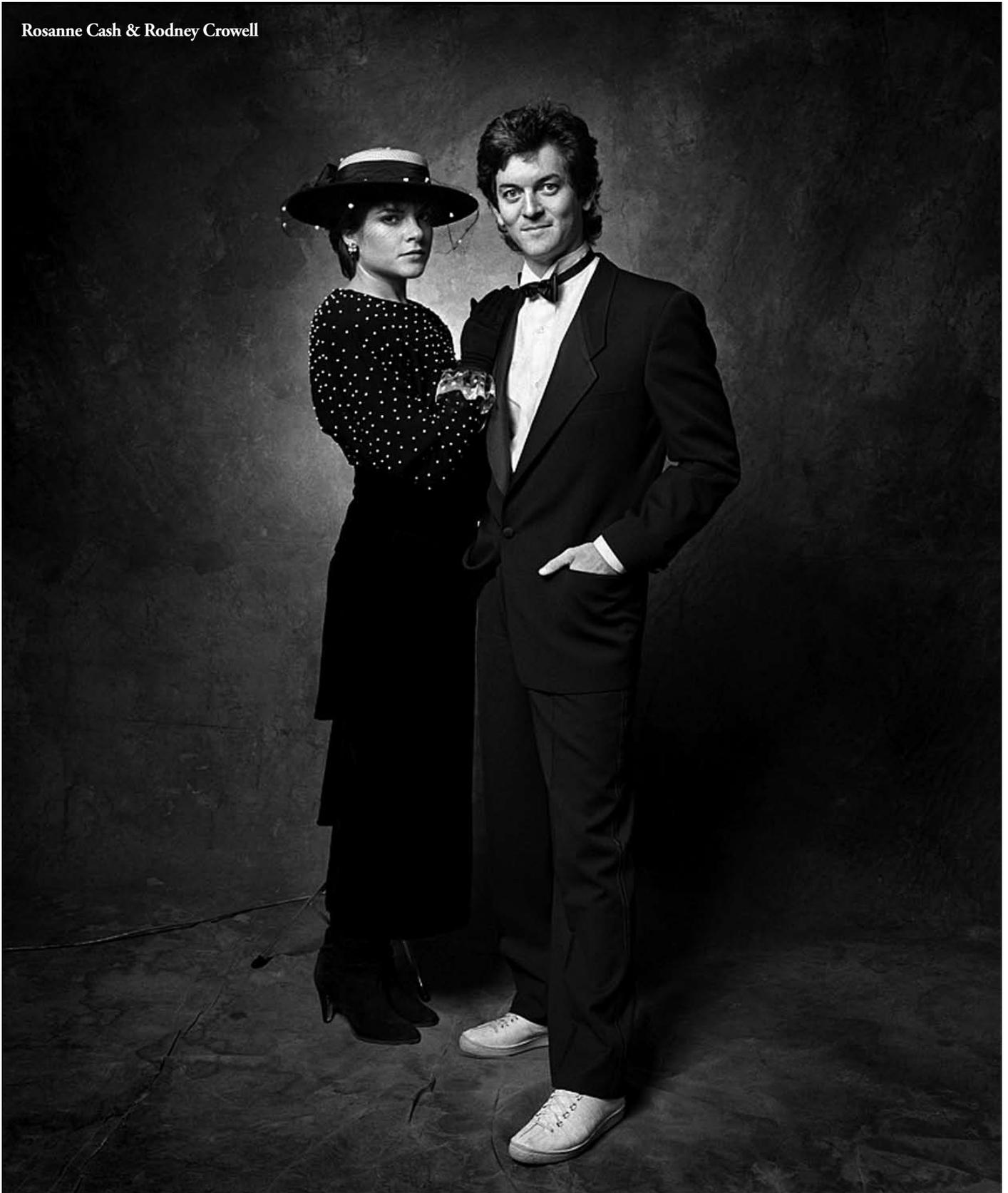
try-Programmgestaltung vieler anderer Radiostationen und werden in Nashville allgemein respektiert wegen ihrer Integrität, ihres hohen Niveaus und ihrer äußerst lukrativen Bühnen-Show, die sie auf lokaler Ebene drei- bis fünfmal im Jahr veranstalten. Dass ein guter Country-Sender in Atlanta zurechtkommt, ist nicht sehr verwunderlich, denn trotz ihres Images als »New York des Südens« wimmelt es in der Stadt von Arbeitern und Farmern aus der ländlichen Umgebung. Zu der Zeit, als Plough beschloss, WPLO von Rock auf Country umzustellen, war der Sender zwar einigermaßen gut im Geschäft, hatte aber wenig Aussicht, die Vormachtstellung von WQXI, Atlantas flottem, quirligem, lautstarkem Champion der Jugend, zu brechen. Und so wurde WPLO James Brown zugunsten von Waylon Jennings untreu, trat in Konkurrenz mit einer Handvoll fliegengewichtiger Vorortsender, die stundenweise Country und Gospel brachten, und bald gab es bestimmte Zeiten am Tage, in denen WPLO sogar größere Hörerzahlen erreichte als der 50.000 Watt starke Für-jeden-etwas-Sender WSB Atlanta, das Kraftwerk des tiefen Südens. WPLO setzte ein halbes Dutzend versierter Country-Disk-Jockeys ein, die sehr gut wussten, dass man an einem Ort wie Atlanta nicht auf Barnyard Bob machen konnte, konzentrierte sich auf die gefälligen modernen Country-Sounds, nahm Features wie »Vietnam Salute« (eine Huldigung an die in Fernost kämpfenden einheimischen Boys) fest ins Programm, veranstaltete Versteigerungen von Dingen wie alten Porter-Wagoner-Hemden, um lokalen Wohltätigkeitsorganisationen zu helfen, begann eine Reihe von sehr erfolgreichen »Shower of Stars«-Shows im uralten, 5.000 Menschen fassenden Stadtsaal aufzuziehen (Eintritt: zwei bis dreieinhalb Dollar), stellte eine wöchentliche Liste der im Gebiet von Atlanta beliebtesten Country-Songs auf und brachte Streiflichter aus dem Playroom (»Nashville on Peachtree«), einem neuen Nightclub, wo die größten Country-Stars auftraten und jeden Abend enorme Kasse gemacht wurde. Der Sender veranstaltete außerdem Preisausschreiben unter seinen Hörern zur Kürung des »WPLO-Country-Künstlers des Jahres« (der dann in eine »Shower of Stars«-Show präsentiert wurde) und ernannte »Verdiente Western Gentlemen« (darunter auch Gouverneur Lester Maddox), die zum Zeichen ihrer Würde riesige weiße Cowboy-Hüte verliehen bekamen. »Es ist, als hätten wir ein völlig neues Publikum geschaffen«, sagte Generaldirektor Herb Golombeck, »das zum großen Teil noch nie oder nur selten Country Music gehört hat.«

Um heute gut anzukommen, braucht ein Country-Sender zweierlei: Promotion und erstklassige Platten-Plauderer. Manchmal scheint es, als habe Golombeck das Nonplus-ultra der Rundfunk Promotion entdeckt, denn bei WPLO tut sich immer was: Die »Shower of Stars«-Shows, drei pro Jahr, und die ersten neun waren restlos ausverkauft; ein großes Freiangeln auf dem Lake Lanier mit einer Beteiligung von 20.000 Menschen und Siegerpreisen von Angelgeräten bis zu einem ganzen Boot; ein Amateur-Talentwettbewerb mit einem Plattenvertrag in Nashville für den Gewinner;

von April bis November WPLO-»Country-Caravans« in Einkaufszentren und auf Autoverkaufsplätzen, wo lokale Country-Gruppen auf offenen Lastwagen spielen; Kurzbesuche durchreisender Country-Stars; eine Wohltätigkeits-Pferdeschau; als Sendung übertragene »Auktionen zugunsten der Künste«, wobei einmal über 6.000 Dollar

für den Atlanta Music Club hereinkamen. »Erfolg«, sagt Promotion-Chefin Dorothy Kuhlman, »hängt in erster Linie von der Musik ab und davon, dass man seinen Sound mit Informationen und interessanten Promotions lebendig erhält.« Das gibt die Hauptarbeit den Disk-Jockeys, und die von WPLO (darunter Jonny Koval, beziehungsweise

Rosanne Cash & Rodney Crowell



»Jonny K.«, der 1963 von WSM Nashville mit dem Titel »Mr. DJ-USA« ausgezeichnet wurde, und Honest John Fox, der ein Jahr lang Billboards »beliebtester Country und Western Disk-Jockey« in Atlanta war) werden in Nashville derart respektiert, dass ihr Sender als einer der fünf wichtigsten Durchbruchsstätten des Landes für eine neue Platte gilt. Die WPLO-Jockeys konzentrierten sich weniger auf das ländliche Drumherum, sondern mehr auf die Musik als solche, singen oder spielen meist auch selber ein bisschen auf Veranstaltungen in der Stadt (Mac Curtis, der inzwischen abgegangen ist, brachte während seiner Zeit beim Sender mehrere eigene Platten heraus) und fahren jedes Jahr zum Scheibenwechslerball nach Nashville. Ihre Gagen ermöglichen ihnen zwar keine Cadillacs, aber ein guter Country-Jockey kann bei seinen Hörern fast so beliebt sein wie ein Opry-Star, und das hilft ihm, den Hunger nicht so zu spüren.

Von den Tausenden Plattenjockeys, die bei den über 2.000 Country-Sendern der USA arbeiten und oft wegen zehn Dollar mehr in der Woche von einem Ort zum andern ziehen, dürfte der einflußreichste wohl Ralph Emery sein, Plattenplauderer des allabendlichen »Opry Star Spotlight« von WSM Nashville. Emery, 35 Jahre alt, ist in McEwen in Tennessee groß geworden, rund 50 Meilen westlich von Nashville, und spielte mit dem Gedanken, Sportsprecher zu werden, während er sich bei den verschiedensten Sendern – von Paris in Tennessee bis Baton Rouge in Louisiana – die Rundfunksporen verdiente, hauptsächlich als Schlageransager und Mädchen für alles. (»In Paris war ich ›Uncle Ralph‹ und erzählte in der Kinderstunde Märchen – für fünfundvierzig Dollar die Woche, was aber immer noch mehr war als die zweiunddreißig, die ich nebenbei in einer Wäscherei verdiente.«) Der Wendepunkt für ihn kam, als er zu WAGG Franklin in Tennessee ging, vor den Toren von Nashville, und dort eine Country-Sendung aufzog. »Wir waren ein neuer Sender und hatten noch gar keine Platten, und es sprach sich herum, dass Emery, wenn man mit seiner neuesten Single hinging, beide Seiten spielen und ein Interview mit einem machen würde.« Die dabei gewonnenen Erfahrungen waren doppelt wertvoll: Er konnte sich sowohl unter Country-Fans wie unter Country-Stars eine Anhängerschaft aufbauen, und durch die regelmäßigen Besuche von Größen wie Marty Robbins und Webb Pierce bekam er eine erstklassige Ausbildung in der Branche. Im Oktober 1957 folgte Emery dann dem Ruf, in die große Stadt zu WSM zu kommen und dessen beliebte Platten- und Interview-Nachtsendung zu übernehmen.

»Opry Star Spotlight« wird sechsmal in der Woche von 8 Uhr abends bis 3 Uhr früh gebracht (an den Wochenenden gibt es wegen der Opry-Übertragung geringe Zeitverschiebungen) und ist aus verschiedenen Gründen unstrittig die wichtigste Country-Plattensendung in Amerika: WSMs starke 50.000 Watt, die das Programm in alle US-Staaten ausstrahlen, der Sitz des Studios in der Stadt, in der die meisten Country-Musiker und -Sänger leben, was Stippvisiten der allergrößten Stars eher zur Regel als zur Ausnahme

macht, die Showmanship, die Emery der Sendung verleiht (»Ralph könnte jede Sendung machen, bloß die Musik wäre dann anders«, schwärmt ein Bewunderer bei WSM.) Allnächtlich außer sonntags (wo er nach New York fliegt, um für die nächste Woche syndizierte Programme aufzuzeichnen) sitzt Emery hinter einem halbkreisförmigen Tisch im großen, mit grünem Teppichboden ausgelegten Studio A von WSM, das auf einer Anhöhe mit Blick auf Nashville liegt, und wird im wahrsten Sinne des Wortes zum Königsmacher. Hier nimmt er die Ferngespräche entgegen. (»Hallo Ralph, wie wär's, wenn Sie mal *Looking at the Worl Through A Windshield* für mich auflegten?« sagt ein Fernfahrer, der von einer LKW-Raststätte am Stadtrand von Cincinnati anruft.) Hier schaut Porter Wagoner mal kurz herein, in marineblauer Windjacke und Rollkragenpulli, seine jüngste Platte in der Hand, bereit zu bleiben, mit Emery zu plaudern und Telefonanrufe von Fans zu beantworten. Hier kommen ein neuer Sänger und sein Agent mit der ersten Scheibe des Jungen. (Emery geht, während zwischendurch Nachrichten gebracht werden, in eine andere Kabine, hört sich die ersten paar Takte an und erklärt den beiden dann, das Lied sei für die Sendung leider nicht gut genug.) Hier ist ein Anruf von Buck Owens Manager, der auf der Durchreise aus Kalifornien im Nashviller Holiday Inn abgestiegen ist. Hier liest Wagoner für Emery den Werbetext für Bostrum-Autositze und extemporiert noch hinzu, dass er einen in seinem Bus habe für die langen Fahrten zu seinen Konzerten und dass er wünsche, er hätte schon damals einen gehabt, vor seinem Durchbruch, als er noch Kraftfahrer in Missouri war. Hier ist Little Troy Hess, drei Jahre alt und aus der Gegend von Houston, »der jüngste Show-Sänger der Welt«, in einem goldbestickten Cowboy-Anzug, und wird von seinen Eltern vors Mikrofon geschoben. (»Sag schön brav ›Guten Tag‹ zu Mr. Emery.«) Und Emery mitten drin. Und dann ein weiterer Werbespot, der mit den Worten beginnt: »In diesen unruhigen Zeiten braucht jedes Heim eine Familienbibel ...«

Die Beliebtheit der Sendung bei den Hörern im ganzen Land ist nie angezweifelt worden. (Als Emery einmal erwähnte, dass jeder, der eine Werbebroschüre des Staates mit seinem Autogramm haben wolle, ein Exemplar bekommen könne, wenn er ein vorausbezahltes Gespräch mit WSM anmelde, kamen 3.294 Anrufe, so dass Emery zwanzig Helfer brauchte, darunter auch ein paar Opry-Stars, um des Telefongeklingels Herr zu werden.) Aber ihre Bedeutung für die gesamte Musikindustrie wird erst richtig deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass alle Country-Jockeys, die im Radio WSM hereinbekommen und entsprechend lange aufbleiben können, Emery natürlich lauschen, um die Trends zu erkennen, brandneue Platten zu hören (manchmal wird ein Band per Boten zu Emery gebracht, kaum dass die Aufnahme-Session beendet ist, einen guten Monat, bevor die Platte auf den Markt kommt) und nicht zuletzt bei den Interviews auf Informationen zu spannen, die sie dann in ihren eigenen Sendungen anbringen können.

Emery, der mal mit der Opry-Sängerin Skeeter Davis verheiratet war und selber acht Singles besungen hat (von der ersten, *Hello Fool*, einer Antwort auf den Hit *Hello Walls*, wurden 125.000 Stück abgesetzt), ist bei den Interviews am besten. Stets auf einer im Mundwinkel steckenden Zigarre herumkauend, unterhält er sich mit seinen Gästen mit dem Gespür eines guten Journalisten: stellt gezielte Fragen, die es oft in sich haben, meidet selten heikle Gebiete, schlüpft niemals in die Rolle eines Marktschreiers für die Industrie. Sein Wissen und seine Integrität haben ihm die Achtung fast aller Stars gewonnen, die Disk-Jockeys sonst nur als notwendiges übel ansehen. »Ralph ist in Ordnung«, sagt einer der größten Stars in der Stadt. »Wenn man in irgendein Kaff kommt und vergisst, dem dortigen Scheibenwechsler seine Aufwartung zu machen, muss man damit rechnen, dass der das übel vermerkt und zwei Wochen lang dann keine Platte mehr von einem spielt. Zu dieser Sorte gehört Ralph nicht. Natürlich hat auch er seine Lieblinge, aber er ist sehr darauf bedacht, dass das nicht seine Plattenwahl beeinflusst.« Einer dieser Favoriten Emerys ist Marty Robbins, der ebenfalls nie ein Blatt vor den Mund nimmt, und in einer Ecke des Studios steht immer ein Klavier bereit für die vier- oder fünfmal im Jahr, wenn Robbins kommt und bis Sendeschluss bleibt, um zu singen, zu spielen und Fragen von Anrufern zu beantworten. Die vielleicht tollste Nacht in der Geschichte vom »Opry Star Spotlight« kam, als Robbins am Mikrophon war und Merle Haggard, der

gerade in der Stadt weilte, ihn im Radio hörte und spornstreichs zum Sender fuhr – bald darauf sangen dann zwei der größten Stars in der Branche für Emery Duette.

Emery ist sich seiner Schlüsselstellung in der Country Musik natürlich bewusst, bauscht sie aber nicht auf. »Sehen Sie«, sagte er, »ich weiß, dass viele andere Jockeys nachts mithören, aber ich weiß nicht, ob sie sich von dem beeinflussen lassen, was ich spiele oder nicht spiele. Ich beurteile jede Platte einfach nach ihrem wirklichen Wert: Ist sie gut, lege ich sie auf, ist sie nicht gut, lege ich sie nicht auf. Wenn Marty Robbins mit einer mäßigen Scheibe herauskommt, weiß er, dass sie mäßig ist, und ich weiß es ebenfalls, und er weiß, dass ich mich nicht lange damit aufhalten werde. Das wissen alle [Stars]. Ich schreibe ihnen nicht vor, was sie singen, und sie schreiben mir nicht vor, was ich in meiner Sendung bringe.«

Ein paar Abende später bekam Emery Besuch von Jeannie C. Riley, die im Begriff war, zwei Wochen lang eine Charme-Schule an der Westküste zu besuchen, bevor sie in Los Angeles ein Engagement antrat. »Jeannie«, sagte Emery, »du hast doch genug Charme.« – »Nein Ralph, ich soll dort lernen, wie man richtig geht.« Dann stand sie mit ihrem Minirock auf und machte erst den Gang der alten Jeannie C. Riley vor und dann den der neuen, die demnächst im Hauptsaal vom Flamingo auftreten würde. »Nun, Ralph, wie findest du das?« fragte sie. »Soll ich dir mal was sagen?« gab Emery zurück. »In Harper Valley geht so kein Mensch!«



Lyle Lovett & the Boys

Billy Dilworth

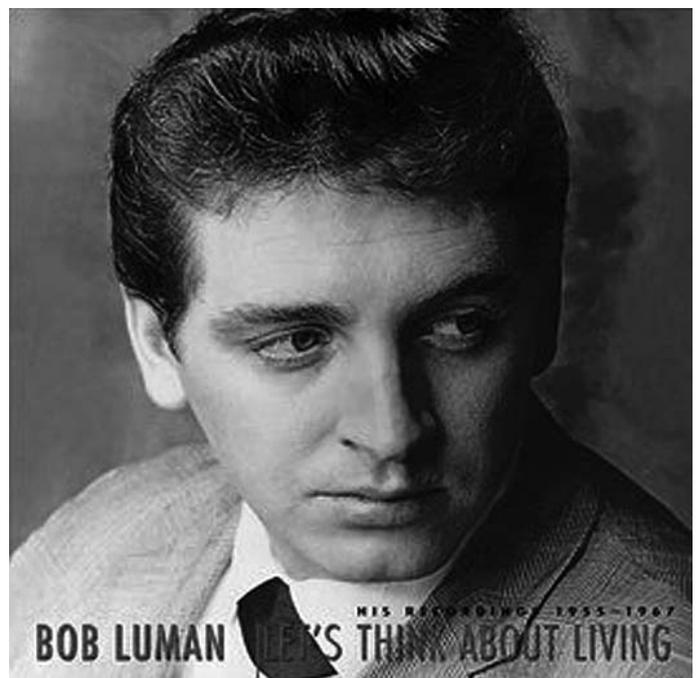
Ich saß mal neben Bill im Wagen, als ein Stadtpolizist ihn stoppte, weil er in einer Zone mit 35 Meilen Höchstgeschwindigkeit 80 gefahren war. Der Beamte wollte uns schon festnehmen, doch als er sah, wer am Steuer saß, sagte er: »Mann, Bill, ich wusste ja nicht, dass Sie es sind!« Und bat ihn dann, doch mal für ihn im Rundfunk eine Platte zu spielen.

Phil Gaily, Reporter der Atlanta Constitution

In jenem Gebiet der Vorappalachen, wo Georgia und die Carolinas zusammenstoßen, dürfte es nur wenige Leute geben, die noch nie etwas von Billy Dilworth gehört haben oder diesem hageren, langaufgeschossenen Landmann von ihnen mit dem starken südlichen Tonfall nicht in dieser oder jener Form schon einmal begegnet sind. Seit er vor über zwanzig Jahren als halbwüchsiger Lokalreporter für die *Lavonia Times* in Georgia begann, durchstöbert Dilworth noch immer die Gegend hier mit ihren Seen, Bergnestern und abgelegenen Tälern auf Suche nach Nachrichten für dieses oder jenes Lokalblättchen. Im Lauf der Zeit ist er, als Berichterstatter für Gazetten wie den *Anderson Independant* in South Carolina oder die *Hartwell Sun* arbeitend, mit Landärzten wie Sheriffs und Angelcamp-Platzwarten so gut Freund geworden, dass sich die Reporter der größeren Atlanta- und Augusta-Blätter von den besten Nachrichtenquellen mit der Erklärung ausgeschlossen sehen: »Das hebe ich auf für Billy.« Dilworth hat das weder mit städtischer Großschnäuzigkeit noch mit Bauernschläue und schon gar nicht mit dem Hinweis auf eine Riesenaufgabe geschafft (er arbeitete nur ein einziges Mal für ein Blatt mit einer Tagesauflage von 100.000 Exemplaren), sondern weil er einer von ihnen ist, einer, mit dem man richtig reden kann und der die Dinge wahrheitsgetreu »in die Zeitung bringt«. Zur Illustrierung: Sein größter Augenblick als Nachrichtenmann kam, als er von einem befreundeten Arzt am Krankenhaus von Royston in Georgia einen Anruf

erhielt, dass man alles Menschenmögliche für einen Starpatienten dort getan habe, und ob Billy vielleicht mit dem Sterbenden sprechen wolle. »Ich fuhr sofort hin und bekam ein langes Interview«, erinnert er sich, »und er starb am Tag darauf. Es war das letzte Gespräch, das jemand mit Ty Cobb führte.« Obwohl Dilworth eine schöne Stange Geld damit hätte verdienen können, die Story außerdem für eine überregionale Zeitung aufzubereiten, schrieb er sie für den *Anderson Independant* und ließ es damit bewenden, weil er sie »nicht auch noch anderswo verhökern« wollte.

Inzwischen hat er schon zahlreiche Angebote von größeren Blättern erhalten, doch aus den Bergen herauszukommen und seine Quellen mitzubringen, aber mit Ausnahme einer bloßen Gastrolle an der kurzlebigen ultrakonservativen *Atlanta Times* (»Ich glaubte an das, was sie zu machen versuchten«) ist er immer standhaft geblieben. Zwar hat ihn das wohl mal eine Braut gekostet (»Sie glaubte einfach nicht, dass ich jemals weggehen würde, und so ist aus unserer Hochzeit nichts geworden«), aber er scheint mit seinem heutigen Leben glücklich genug zu sein: Als Junggeselle wohnt er bei seinen siebzighährigen Eltern in Red Hill, einem obskuren Nest 90 Meilen östlich von Atlanta, fährt jeden Tag hinein nach Athens, der alten Universitätsstadt,



um pro Woche sechs »publikumswirksame« Spalten für die *Athens Daily News* (Tagesauflage: 15.000) zu schreiben und gleichzeitig als deren politischer Redakteur für Georgia zu fungieren, und gelegentlich macht er auch mal was für *United Press International* und die *Atlante Journal-Constitution*. In künstlerischer Hinsicht mag seine Kolumne zwar nicht dem entsprechen, was an der Columbia University als gepflegter Journalismus gelehrt wird (einmal bat er in einem Artikel zum Christfest den Weihnachtsmann, er möge auch den Beatniks etwas schenken: den männlichen Rasierapparate und den weiblichen Intimspray), aber für Athens und Umgebung ist sie haargenau richtig. »Ich weiß nicht, ob ich aus diesem Teil des Landes jemals weg möchte«, sagt er. »Ich kenne die Leute, und die Leute kennen mich. Ich verdiene jetzt gut genug, und ich will meine Eltern im Alter nicht allein lassen. Und wenn ich zu weit weg ginge, könnte ich auch all die anderen Dinge nicht machen.«

Diese anderen Dinge haben sich in den letzten Jahren vervielfacht. 1960, als er die Woche über als Nordgeorgia-Redakteur beim *Anderson Independant* in South Carolina arbeitete, nahm er ein Angebot an, bei WLET, einem 5.000-Watt-Tagessender in Toccoa in Georgia, ein Country-Programm von täglich einer Viertelstunde zu machen. Er betrieb das zuerst nur als Hobby (»Ich plauderte ein bisschen, und die Platten legte jemand anders auf«), aber er hatte schon immer ein Faible für Country Music gehabt, und dass er fürs Plaudern darüber auch noch Geld bekam, gefiel ihm. Und so dauerte es kaum ein Jahr, bis Dilworth jeden Samstag mit einer richtigen Disk-Jockey-Sendung zu hören war und die Sponsoren Schlange standen, um ein paar Minuten davon kaufen zu können. Dann wurde das Ganze um ein Freitagabendprogramm erweitert. Dann begann er samstags abends Country-Music-Bühnen-Shows in kleinstädtischen Sälen und Turnhallen zu arrangieren, die er managte und konferierte. Dann kaufte er sich einen luxuriösen Thunderbird, den er aber bis auf Fahrten nach Nashville zu seinen neuen Freunden im Musik-Business versteckt hielt. (»Mein Image wäre flöten, würde ich mit so einem Luxus Schlitten durch Carnesville kutschieren.«) Und dann wurde er Showmaster der samstäglich halbstündigen Farbfernsehsendung »The Billy Dilworth Country Music Party« von WSPA-TV Spartanburg in South Carolina.

Heute ist Billy Dilworth trotz seiner Behauptung »Zeitungungen sind meine erste Liebe und werden es immer bleiben« am bekanntesten als die »Stimme der Country Music« im Bergland von Georgia und North und South Carolina. Er erledigt nach wie vor ein anstrengendes journalistisches Pensum (außer seiner regelmäßigen Spalte hat er oft noch zwei bis vier Artikel in der *Athens Daily News*), aber seine neue Rolle als Country-Music-Entrepreneur hat seinen Horizont beträchtlich geweitet gegenüber der ersten Zeit in Anderson, als er nur Provinzreporter war. 1968 erreichte sein Jahreseinkommen die 20.000-Dollar-Marke (was in Manhattan rund 50.000 entspräche), und davon hat er

das sechzig Jahre alte Haus in Red Hill, in dem er geboren wurde und wo er noch heute mit seinen Eltern lebt, renoviert und neu eingerichtet, sich fürs Fernsehen ein Toupet angeschafft und sich einen Lincoln Continental Spezialanfertigung bestellt, um sich die 60.000 Meilen, die er jährlich fahren muss, bequemer zu machen. Er reist etwa viermal im Jahr nach Nashville, wo er in der Music Row Ansehen genießt, und er unterhält sechs verstreute Postadressen für die rund 150 persönlichen Briefe, die er pro Woche bekommt. »Billy ist keine Persönlichkeit, sondern einfach er selbst«, sagt einer seiner Bewunderer, aber ob Dilworth er selbst bleiben kann, wird womöglich bald auf die Probe gestellt werden: WLET bahnt sich mit Erhöhung seiner FM-Stärke und mit Ellbogen in den Atlanta-Markt, und WSPA-TV erweitert seine Show auf eine Stunde und verlegt sie auf abends, also in die günstigste Sendezeit.

Jene jedoch, die Billy Dilworth lange genug kennen, wissen genauso sicher, wie dass in Nordostgeorgia schwarz Schnaps gebrannt wird, dass er der alte bleiben wird. 35 Jahre erdverbunden leben, in eine Landkirche gehen, in kristallklarem Wasser Forellen angeln, mit den Füßen den Takt zu Bluegrass-Fiedeln schlagen, am Tresen eines dörrflichen Kramladens ein Schwätzchen führen und das Bellen einer Meute guter Hunde auf der Spur eines Hasens hören – all das formt einen Menschen, legt etwas in ihn hinein, das nicht mehr herauszubringen ist. Billy Dilworth mag zwar einen Lincoln Continental, fahren, aber der bringt ihn immer noch zurück zur Hilltop-Tankstelle am Ortseingang von Toccoa. wo er mit seinen alten Kumpels klönen kann, über das Wetter, die Angelmöglichkeiten an der Hartnell-Talsperre und darüber, wie Minnie Pearls Auftritt vergangenen Samstag in der Opry war.

»Wissen Sie«, sagte Dilworth am letzten Freitag des Jahres, »man kann all die Nachrichten über Vietnam haben und über die Meinung des Präsidenten, und so was muss sicher gebracht werden, aber die Leute wollen trotzdem immer noch wissen, was die Nachbarn treiben. Da können Sie sagen, was Sie wollen. Ich erinnere mich an meinen ersten Job bei einer Zeitung. Ich war dreizehn und schrieb für die *Lavonia Times* »Spitzmarken«, das heißt Kurznotizen über verschiedene Gemeinden. Mein Gebiet war Red Hill.

Nun, dieses Nest war damals auch nicht größer als heute, rund hundert Einwohner und drei Läden, damit hatte sich's schon, aber zwei von den acht Seiten der *Times* waren jede Woche voll mit Red-Hill-Nachrichten. Sehr bald wusste jeder alles, was es über den Ort zu wissen gab, und die Pressedienste fingen an, hin und wieder etwas davon zu übernehmen, und wenn man heute in den Atlas schaut, sieht man Red Hill größer als Cornesville [300 Einwohner]. Als ich dann auf der University of Georgia war, arbeitete ich als Korrespondent für die *Times*, und ich brachte lauter Geschichten über Studenten aus Franklin Country: welche Fächer sie belegten, welchem akademischen Verband sie beitraten, alles so was. Ich weiß nicht, aber ich glaube, das ist das, was die Leute wirklich interessiert. Meinst du nicht auch, Leonard?«

Damit war Leonard Pitts gemeint, der hinter dem Lenkrad des weißen WLET-Dienstwagens saß und sie beide zwei Tage nach Weihnachten nach Monroe in Georgia fuhr zur Rundfunkübertragung eines Basketballturniers. Pitts ist ein schmächtiger Postbote aus Toccoa mit Bürstenhaarschnitt, der nebenbei als Sportansager arbeitet. Mit einer Zigarre zwischen den Zähnen saß er über das Steuer gebeugt und nahm in der Dämmerung vorsichtig die vielen Kurven der Landchausee, wobei er von Zeit zu Zeit murmelte: »Hast wahrscheinlich recht, Billy«, meist aber zu Dilworths Worten nur nickte.

Der hatte es sich auf dem Beifahrersitz bequem gemacht und brauchte Ruhe. Die heutige Nummer der Daily News hatte von ihm gebracht: einen Artikel über den alljährlichen Ansturm auf die Kaufhäuser am Tage nach Weihnachten zwecks Umtausch der Geschenke (»Das Leben gleicht

irgendwie diesem Tag«, stand darin zu lesen, »wir freuen uns zwar sehr über das, was wir haben, aber es könnte alles noch ein bisschen schöner sein«), einen Bericht über einen Raubüberfall in Royston und einen weiteren über die Beerdigung eines Mannes in Monroe, der bei einer Schießerei ums Leben gekommen war. Die Schlagzeilen der Nummer wurden natürlich vom weltbewegenden Flug von Apollo 8 beherrscht.

»Bist froh, dass Weihnachten vorbei ist, was?« sagte Dilworth.

»Kannst du mir glauben!« gab Pitts zurück.

»Das ist eine Arbeit, die ich nicht machen möchte.«

»Ja, das viele Laufen kriegt man mit der Zeit wirklich satt.«

Dilworth schwieg eine Weile. Dann legte er die Stirn in Falten. »Sag mal, Leonard, hast du nicht auch irgendwie

Mike Seeger



das Gefühl, als hätte er dies Jahr weniger Weihnachtskarten gegeben?»

»Hm, stimmt. Ich kann dir das schließlich am besten bestätigen.«

»Dachte ich mir doch. Ich habe längst nicht so viele gekriegt wie früher. Und habe auch selber weniger weggeschickt. Hatte einfach keine Zeit. Und so geht's heutzutage wohl allen: Man hat zuviel zu tun, um sich mit so was wie Weihnachtskarten zu befassen.«

»Ja, da magst du recht haben, Billy«, sagte Pitts. »Jedenfalls freue ich mich, dass es vorbei ist. Könnte jetzt einen Urlaub brauchen.«

»Mir steht alles andere als ein Urlaub bevor.«

»Der Zahnarzt?«

»Genau. Lass' mir Montag vorn alle ziehen.«

»Bei wem bist du in Behandlung?«

»Dr. Williams in Toccoa. Habe versucht, ihm eine Kieferoperation auszureden. Ich im Krankenhaus – kannst du dir das vorstellen? Am schlimmsten ist die Frage, wie sich das auf meine Mikrostimme auswirken wird. Ich habe deswegen schon drei Bühnen-Shows verschoben und die Fernsehsachen im Voraus aufgezeichnet – aber gar nicht daran gedacht, dass ich ohne Zähne ja im Rundfunk sprechen muss. Sag mal, es ist schon ganz schön spät – sind wir nicht bald da?«

WLETs dreistündige Übertragung des Basketballturniers, einem zwei Abende währenden Ausscheidungskampf der Jungen- und Mädchenmannschaften von vier High Schools der Gegend, lief ab wie am Schnürchen. Die beiden Männer saßen auf Klappstühlen an einem wackligen Tisch am Rande des spiegelblanken Hallenbodens, mit Blick auf die Coca-Cola-Uhr; Pitts berichtete über die einzelnen Spiele, während Dilworth »Farbe« hinzufügte und die Commercials (75 Spots von je 15 Sekunden) ablas und Reklame machte für die große Silvester-Country-Show, die er morgen in Clayton in Georgia veranstaltete. Es war ein typischer Abend im Schulturnsaal einer südlichen Kleinstadt: rosigwangige High-Schüler, die ihre Klassenkameraden lautstark anfeuerten, sehnige junge Sportler und feingemachte Eltern, die nur Augen für ihre eigenen Kinder hatten. Als sie gegen zehn Uhr mit ihrer Arbeit fertig waren, packten Dilworth und Pitts rasch ihre Geräte zusammen und fuhren nach Athens, um mit einem Staatspolizisten, einem Methodistenprediger und zwei Fans einen schnellen Imbiss in Gigis Pizzeria zu nehmen. Dann ließ sich Dilworth an der Daily-News-Redaktion absetzen, wo er eine dreiviertel Stunde lang einen Sonntagsartikel herunterdiktierte, und schließlich fuhr er heim nach Red Hill, um vor dem morgigen Country-Music-Samstag noch ein bisschen zu schlafen.

Die Büros und Studios von WLET befinden sich in einem weißen Gebäude am Rande von Toccoa, einer Stadt von rund 8.000 Einwohnern, die an der South-Carolina-Grenze liegt und die nicht nur stolz darauf ist, der Geburtsort von Paul Anderson, dem »stärksten Mann der Welt«, zu sein, sondern auch Zentrum von 47 kleinen Industriezweigen,

die alles Mögliche herstellen, von Särgen bis zu Baggern. (»In Stephens County gibt es keine einzige Familie, die nur von der Landwirtschaft lebt«, erklärt ein Bürger der Stadt und sieht darin ein Statussymbol des »Neuen Südens.«) WLET ist eine von den drei Rundfunkstationen, die zwei Ärzten in Crossville in Tennessee gehören, und hat einen Sendebereich von rund 75 Meilen rings um Toccoa. Dort gibt es viele Leute, die sich etwas aus Country Music machen, und darum sind 38 Prozent der Musikprogramme auf sie zugeschnitten.

Das beliebteste davon ist die Billy-Dilworth-Sendung, die freitags abends von acht bis elf und samstags von vormittags halb elf bis nachmittags halb fünf läuft. Dilworth, der von Haus aus ja kein Disk-Jockey war, hat ein außergewöhnliches Abkommen mit dem Sender. Er ist nicht fest angestellt und bekommt auch keine Gage, sondern bringt seine eigenen Sponsors an und erhält dafür genau ein Drittel der Einnahmen (normalerweise beträgt die Provision nur etwa halb soviel). Die Sponsoren sind Unternehmen wie Hanley's Mobile Hornes, Hilltop Service Station und Beggs Supermarket, und 20 von den insgesamt 28 arbeiten bereits sieben Jahre mit Dilworth zusammen. WLET habe schon seit einem halben Jahrzehnt kein Hörer-Survey mehr gemacht, erklärt Direktor Warren Dean. »Wozu auch? Denn so lange sind wir stets ausgebucht.«

Der Dilworth im Radio ist der gleiche Dilworth, der an der Tankstelle einen Plausch hält, betont freundlich, gesprächig, mit einem Hauch von Südstaatenprediger in der Stimme (»Vielen Dank, dass Sie uns Ihr geneigtes Ohr geliehen haben, Ma'am«). Als er einmal erwähnte, dass er demnächst Geburtstag habe, bekam er acht Kuchen an die Adresse des Senders geschickt, ehe er seine weiblichen Fans dazu bringen konnte, mit dem Backen aufzuhören. Seine Sendung besteht aus einer losen Folge neuester Country-Platten, persönlich gehaltener Werbeansagen (»Ich habe gestern im Chic-and-Burger gegessen und muss Ihnen sagen, die haben dort eine hervorragende Küche!«) und, als Piece de resistance, Gespräche mit jedem, der zwischen-durch anruft. Für Großstädter, die auf der Interstate-Fernstraße an Toccoa vorbeirasen und das im Autoradio hören, mag das primitiv und plump-vertraulich klingen, aber sie essen schließlich auch nicht im Chic-and-Burger.

Am Samstag Vormittag kurz vor halb elf stürmte Dilworth in den engen Senderraum von WLET, griff sich eine Handvoll Platten und auf Band gesprochener Commercials, ließ sich in einen Drehsessel hinter dem Kontrollpult fallen und übernahm von einem jungen Amateur-Jockey die Zügel, der gerade eine Zwischensendung beendet hatte. Dilworth war kaum dazugekommen, die einleitenden Worte zu sprechen (»Jetzt ist es an der Zeit, wieder mal richtige, gute Country-Music zu bringen«) und Don Gibsons *Everlovin' Never Changing Mind* auf den Teller zu legen, als schon das Telefon läutete: Wanda Jackson und Melba Cleveland wünschten sich *Stand By Your Man* von Tammy Wynette (die sich gerade hatte scheiden lassen, um den Sänger George Jones zu heiraten), und Speedy Mullinax aus

Lavonia wollte Dilworth vorschlagen, sich eine elektrische Autoantenne anzuschaffen («Habe selber schon mit dem Gedanken gespielt, Speedy, aber diese Dinger sollen sich oft verklemmen»). Als die Platte abgelaufen war, machte Dilworth seinen heute ersten, direkt übertragenen Anruf.

»Wir sprechen mit Will Meador aus ... Will, sagen Sie unseren Hörern bitte, wo Sie jetzt sind.«

Durch den Draht knarrte eine träge Stimme: »Im Radkappenlager.«

»Wo?«

»Ace-Autoersatzteile, oben in Baldwin.«

»Sie sind dort Nachtwächter, ja?«

»Richtig.«

»Da hätte ich gleich mal 'ne Frage«, sagte Dilworth. »Was würde passieren, wenn irgendwelche Diebe bei euch einbrächen? Was für Sicherungseinrichtungen habt ihr?«

»Ich habe zwei Schrotflinten und zwei Pistolen«, antwortete Will Meador. »Wie wär's, wenn Sie's mal ausprobieren?«

»Sie meinen, das könnte ganz schön unangenehm für mich werden, was?«

»Worauf Sie sich verlassen können.«

»Sagten Sie mir nicht mal, dass Sie auch noch vierbeinige Helfer dabei hätten?«

»Zwei deutsche Schäferhunde.«

»Und die sind scharf, ja?«

»Die beißen Ihnen die Hosen von den Beinen!«

»Ich glaube, dann versuch ich's lieber gar nicht erst.«

»Ich selber würd's auch nicht wagen.«

»Will, was dürfen wir für Sie spielen?«

»Ist egal. Der Wind bläst heute hier draußen so stark, dass ich die Richtung sowieso nicht mitkriege.«

Da ihm somit die Wahl überlassen blieb, legte Dilworth

Jeannie C. Riley's *The Girl Most Likely* auf und unterhielt sich dann mit Will Meador, was aber nicht gesendet wurde. Will sagte, er werde zusehen, dass er am Abend zu der Show in Clayton kommen könne, und Dilworth erzählte ihm, es bestehe Aussicht, dass sein Freund Bill Anderson, der Opry-Star, als Gast auftrete. Nachdem er aufgelegt hatte, nahm er einen Vordruck und kreuzte darauf die Lieder an, die er bisher gespielt hatte (Die BMI in Nashville bittet ausgewählte Sender im Lande, das jedes Jahr zwei Wochen lang zu tun, und benutzt die Unterlagen dann zur Berechnung der Tantiemen, die an Songwriter gezahlt werden, und Dilworth empfindet es als Ehre, mit dieser Aufgabe betraut zu sein).

Den Rest des Tages verbrachte er im Trab. Als Lunch musste eine Tasse Kaffee in Cobb's Restaurant reichen. Dann saß Dilworth zwischen Stehlampen, Sofas und Waschmaschinen im Möbel- und Haushaltsgerätegeschäft von Sewell in der South Sage Street, einem seiner Sponsoren, und sah sich auf einem großen, ladeneuen Farbfernseher die letzte Hälfte der »Billy Dilworth Country-Music-Party« an. Dann zurück zum Sender zu weiteren Telefonaten («Freut mich, mit Ihnen zu sprechen, Pat, und wenn Sie die Interstate runterfahren, werden wir den Song für Sie spielen»), weiteren Platten («Hier kommt Johnny Seay mit *Three Six-Packs, Two Arms and a Jukebox* – für einen Samstag genau das richtige»), weiteren Werbeplaudereien («Ich kann Ihnen einen guten Rat geben: Wenn Sie sich fotografieren lassen wollen, gehen Sie zu Bill Cochran in Toccoa – er macht ganz ausgezeichnete Bilder»), einem live gesendeten Plausch mit Doyle Williams, einem Parkwächter und lustigem alten Haus. Nachdem er eine Zusage von Doyle bekommen hatte, dass er in der Show in seinem Overall und seinen roten Holzschuhen einen »Buck-Dance«



Jim McGuire mit seinem besten Freund Django.

hinlegen werde, spielte Dilworth eine letzte Platte (»Doyle hat sich etwas Spezielles für die Feuerwehr in Cornelia gewünscht«), rührte noch mal kurz die Werbetrommel für seine Abend-Show (»Wir würden Ihnen ja gern den Namen des Grand-Ole-Opry-Stars verraten, der anwesend sein wird, aber wir wollen ihn nicht in seiner Ruhe stören, da er gerade einen kleinen Urlaub macht«), verließ dann das Haus, stieg in seinen Wagen und fuhr in Richtung Gebirge.

Am Steuer seines 68er Thunderbirds (der Lincoln wurde erst in sechs Wochen fertig) raste Dilworth den alten Highway entlang, der an einer endlosen Reihe von Straßenrestaurants und Ortschaften vorbeiführt, hinein in die kühlen grünen Berge. Der Nordosten von Georgia ist wunderschön – sofern der Mensch nicht versucht hat, daran herumzumodeln. Dilworth achtete wenig auf die Landschaft, die an ihm vorüberflog; er hat sie schon wer weiß wie oft gesehen. Eine Zeitlang fuhr er schweigend, suchte im Autoradio vergebens nach einem bestimmten Country-Sender, schaltete das Gerät schließlich ab und tat dann so, als konzentrierte er sich auf die Fahrt nach Clayton.

»Wird Anderson es schaffen, noch rechtzeitig hinzukommen?« fragte ich ihn.

»Ich hoffe es«, antwortete er. »Er muss erst noch nach Charlotte.«

»Wie lange kennen Sie ihn schon?«

»Bill? Seit unserem gemeinsamen Studium. Wohl schon über zehn Jahre.« Er lachte vor sich hin. »Ich werde nie vergessen, wie ich ihn kennen lernte. Ich arbeitete für die Universitätszeitung, die *Red and Black* hieß, und eines Tages kam er in seinem roten Cowboy-Anzug, den er bei Auftritten zu tragen pflegte, in die Redaktion spaziert. Mit einer kleinen Amateur-Band spielte er mal hier, mal dort. Jedenfalls hatte er einen Talentwettbewerb gewonnen und kam nun zu uns, um sich fotografieren zu lassen. Als er die Tür aufmachte, lachten alle über seinen Aufzug. Nur ich nicht; mir tat er irgendwie leid. Ich glaube, das hat er mir nie vergessen, dass ich damals als einziger nicht über ihn gelacht habe. Erst neulich hat er wieder davon gesprochen.«

»Scheint aber, dass er derjenige war, der zuletzt lachte.«

»Allerdings. Vor etwa einem Jahr kam er zum ersten Mal seit damals wieder zum College zurück. Viele Leute dort wollten nicht, dass er im neuen Festsaal spielte. Er sei bloß ein Hillbilly-Sänger und all solche Argumente. Nun, er macht 250.000 Dollar im Jahr und ist einer der größten Stars im Lande, und für sein Gastspiel waren kaum noch Karten zu haben. Das ist, was mich auf die Palme bringt – wenn ich Leute so von ›Hillbilly‹-Musik reden höre. Denn sie wissen gar nicht, dass es so viele ›Hillbillies‹ gibt. Und dass nicht wenige davon College-Bildung haben, so wie Bill und ich und George Hamilton IV. Und noch 'ne Menge andere.«

»Singen oder spielen Sie auch selbst?«

»Weder noch«, antwortete er. »Gesungen habe ich nie höchstens mal in der Kirche. Ich weiß nicht, aber ich bin mit der Musik einfach so aufgewachsen. Wie die meisten Leute, die Sie heute Abend sehen werden. Das ist ihre Art

von Musik, und weiter interessiert sie nichts. Passen Sie auf, sie werden sehr früh da sein, ihr schwerverdienendes Geld bezahlen, dann vier Stunden lang dasitzen, und wenn es vorbei ist, immer noch mehr wollen. Niemand ist treuer als ein Country-Music-Fan, und ich glaube, das ist einer der Gründe, warum ich in meiner Rundfunksendung schon all die Jahre immer noch die gleichen Sponsoren habe. Und eben deshalb kaufe ich auch bei meinen Sponsoren, selbst wenn ich nicht ganz das bekomme, was ich eigentlich möchte. Denn ich fände es unfair, den Leuten eine Firma oder ein Geschäft anzupreisen und selber woanders hinzugehen.«

Es gab in jener Nacht in Clayton in Georgia, einer kleinen Bergstadt, die wie ein Anhalter am viel befahrenen Highway 441 North hockt, zwei große Silvesterveranstaltungen. Die eine fand im Heart of Rabun Hotel statt, direkt an der Fernstraße, und Scharen von »feineren« Einheimischen zogen mit braunen Papiertüten voller Schnapsflaschen in den großen Vereinssaal, wo die Unterhaltung von einer Negertruppe aus Atlanta bestritten wurde. Hauptstars waren Piano Red und eine Bauchtänzerin. Die zweite Veranstaltung war die »Billy Dilworth Country Music Party« in der Aula der Rabun County High School, mit Darbietungen aller Art, von Doyle Williams mit seinem Buck-Dance bis zu einer Kinder-Volkstanzgruppe; Eintritt: Erwachsene 1,50 Dollar, Kinder 50 Cent, Mitbringen von alkoholischen Getränken verboten, Ansage: Billy Dilworth, kein Krawattenzwang. Eine halbe Stunde vor Beginn saßen bereits an die 400 Leute geduldig im Saal, während ihre Kinder draußen auf den Korridoren der Schule hin und her rannten.

Dilworth veranstaltet pro Jahr zwanzig solcher Bühnenshows mit lokalen Künstlern. Der wohl größte Name, den er hat, ist Joel Price, der ein Dutzend Jahre lang als der beste Bassfiedler Nashvilles bekannt war, bis er das Wanderleben aufgab und heimkehrte, um am Eingang zum Tujaloo State Park bei Lavonia »Price's Hillbilly Store« zu eröffnen. (»Jetzt mach ich bloß noch Komik. Rühre keine Fiedel mehr an; ich weiß, wenn ich es täte, wäre ich am nächsten Tag wieder unterwegs.«) Dem Publikum macht es nicht viel aus, das dies nicht gerade die Grand Ole Opry ist. Es ist Unterhaltung, direkt und lebendig, und das genügt ihm. Dilworth, in grellrotem Blazer, legerem weißen Rollkragenpulli und bügelfaltenlosen blauen Hosen, konferierte die gesamte Show: Boyd Peters, ein aufgeregter junger einheimischer Sänger, vereinte in sich das Beste aus zwei Welten, denn er sah aus wie Bill Anderson und sang wie Buck Owens; Lindsay Moore aus Tiger in Georgia, mit schwarzem Cowboy-Hut und in Blue-Jeans-Anzug, begleitete auf einer zerbeulten Plymouth-Radkappe die Band zu *Wildwood Flower*; eine Gruppe von Kindern in kariertem Kleidungsstück führte einen Holzschuhtanz vor; und Joel Price spulte seine Kalauer ab (»Wir waren daheim so arm, dass meine Eltern mir die Haare per Versandhaus schneiden ließen.« – »Wissen Sie, was ein Optimist ist? Ein Achzigjähriger, der ein Mädchen von zwanzig heiratet und sich nach einem Haus in der Nähe einer Schule umsieht; Jackie

Kennedy hat gerade so einen geheiratet ...») Es ging schon auf elf zu, als Dilworth beim Finale mit der Nennung all der Volkstänzer, Sänger und Instrumentalisten fertig war, und nun überwachte jemand vom Ortsverband der Jaycees, der sein weißes Jaycee-Hemd sowie weiße Söckchen trug und dem ein Blechkamm aus der Gesäßtasche hervorschaute, die Auslosung der von Dilworths Sponsors gestifteten Tombolapreise.

In seinem Schlusswort erklärte Dilworth dann verlegen, dass Bill Anderson aus Charlotte angerufen und sich entschuldigt hätte; das Wetter sei zu schlimm geworden, und so habe er es leider nicht mehr rechtzeitig schaffen können. »Ich danke Ihnen allen vielmals, dass Sie an einem solchen Abend gekommen sind«, sagte er, und noch ehe jemand vom Publikum aufstehen konnte, sprang er schon vom

Podium herunter, raste zum Ausgang am Ende des Saales, stellte sich dort neben der Tür auf und gab dann jedem der Hinausgehenden die Hand. (»Spielen Sie nur immer diese Platten weiter, Bill, hören Sie?«) Nachdem der letzte Gast weg war, lief er ins Büro des Direktors und blieb ein paar Minuten dort. Beim Wiederherauskommen stopfte er sich Dollarnoten in die Innentasche seines durchgeschwitzten roten Blazers.

»Jetzt könnte ich was zu essen brauchen«, erklärte er zu einem halben Dutzend Bekannten, die auf ihn warteten.

»Hältst du uns frei?« fragte einer von ihnen und wies auf Dilworths schwellende Brusttasche.

»Wenn ihr nicht jeder gleich zwei Portionen bestellt, okay«, gab er grinsend zurück. Das Raco Drive-In machte in jener Nacht ein gutes Geschäft.



Hal Ketchum

Nashville West

Und die Pächter kamen zurückgelaufen, die Hände in den Taschen, die Hüte in die Stirn gezogen. Einige bestellten sich ein Glas Bier und tranken es in einem Zug aus, damit es mehr wirkte. Aber sie lachten nicht, und es wurde auch nicht getanzt. Genausowenig sangen sie oder spielten Gitarre ... Vielleicht gelingt uns ein neuer Start, dort in dem neuen fruchtbaren Land in Kalifornien, wo das viele Obst wächst. Wir werden ganz von vorn anfangen.

Aus: Die Früchte des Zorns von John Steinbeck

In den dreißiger Jahren, als die Großbanken begannen, die Pachtfarmer von den erodierenden Ländereien in den südwestlichen Staaten zu vertreiben und ihre windschiefen Häuser mit Bulldozern dem unfruchtbaren Boden gleichzumachen, sahen die Opfer keinen anderen Ausweg, als die Heimat zu verlassen und sich nach einem neuen Leben umzuschauen. Auf den Handzetteln, die nahezu über Nacht auftauchten, stand, dass es in Kalifornien einen Garten Eden gebe, und die Leute glaubten, was sie lasen. Sie luden ihre Habe auf irgendein Vehikel, verkauften alles nicht unbedingt Lebensnotwendige, um den strapazenreichen Treck durch Prärie, Wüsten und Berge nach dem Westen zu finanzieren, und strömten gleich einem aufgeregten Zug Ameisen auf die Landstraßen – die größte Wanderbewegung, die Amerika je erlebte. Sie verließen Oklahoma, Arkansas, Kansas, Missouri und Texas, fast eine halbe Million Leute, und ihre klapprigen Uraltautos ächzten und rumpelten unter der Last von Matratzen, Hühnern, Pflügen und Menschen. Sie folgten der Route 66 durch Tulsa und Oklahoma City und quer über die Plains, vorbei an Amarillo und Albuquerque, weiter über den ausgedörrten Boden der Painted Desert und bei Flaggstaff die unwirtlichen Rocky Mountains hinauf; schließlich wieder bergab, hinein in die brütende Mojave-Wüste, abermals hinauf, um das zerklüftete südliche Ende der Sierra-Madre-Kette zu überqueren, bis sie sich endlich, erschöpft, ausgehungert und inzwischen ganz ohne Mittel, mit nichts weiter zum Sichdranklammern als Hoffnungen und Versprechungen,

in das üppige San-Joaquin-Tal ergossen, wo sie, wie ihnen ja verheißen worden war, im kühlen grünen Schatten endloser Obstplantagen Orangen und Grapefruits pflücken konnten. Aber um jeden in den Handzetteln versprochenen Job bewarben sich zehn Leute. Wächter mit Gewehren und Hunden schirmten die Plantagen gegen sie ab, so dass ein Mann nicht einmal eine einzige Orange für sein hungerndes Kind pflücken konnte. Statt eines Paradieses fanden sie nichts als noch mehr Hunger, Einsamkeit und, wenn überhaupt, erbärmliche Löhne, und sie drängten sich an den Rändern der Orte in Hütten zusammen. Und von den verängstigten wenigen Wohlhabenden, die in ihnen eine Bedrohung ihres Landes sahen, wurden sie geringschätzig »Okies« genannt.

Seit jenen schlechten Zeiten sind nun dreißig Jahre vergangen, und das meiste der Bitterkeit, des Hungers und des Gefühls des Unerwünschtseins ist im unteren San-Joaquin-Tal jetzt vergeben, wenn auch nicht vergessen. Es hat zwar lange gedauert, aber zu guter Letzt haben sich die Okies und ihre Söhne das Paradies, das sie suchten, doch noch erkämpft und errungen. Es gibt hier Weinberge, Ölfelder, Orangenhaine, grünes Farmland und Flüsse, die aus hohen Bergen gerauscht kommen. Es ist ein Land mit Arbeitsmöglichkeiten, mit genügend zu essen und mit Sonnenschein; ein wunderschönes Land mit Gipfeln zum Besteigen, Tälern zum Durchreiten, Forellenbächen zum Angeln und Seen zum Segeln. Am äußersten Süzipfel vom San Joaquin liegt Kern County, das flächenmäßig drittgrößte County Kaliforniens (größer als die Bundesstaaten Delaware, Connecticut und Rhode Island zusammen), von drei Seiten durch eine hufeisenförmige Bergkette umschlossen. An Bodenschätzen reich (1851 wurde Gold entdeckt, 1865 Öl), bringt Kern County ein Viertel von Kaliforniens gesamter Ölproduktion auf, und zwei Jahrzehnte lang rangierte es unter den drei US-Counties mit dem höchsten landwirtschaftlichen Aufkommen. Folglich hat es stets Menschen angezogen, deren Leben sich um Erde, Wind, Regen und Sonnenschein dreht. Kern County ist sozusagen ein Klein-Südwest, denn die Mehrheit seiner 347.000 Einwohner stammt aus eben jenen Staaten, in denen die große Abwanderung der dreißiger Jahre ihren Anfang genommen hatte. Einige der Okie-Hütten aus jener Zeit stehen noch, aber jetzt wohnen die Outcasts von heute darin: Neger, Mexikaner und Indianer.

Als die Südwestler nach Kalifornien kamen, brachten sie nicht nur ihre ländliche Lebensweise, ihre streng religiöse Einstellung und ihre konservative politische Haltung mit, sondern auch ihre Musik. Filme mit Gene Autry und Tex Ritter, die Grand-Ole-Opry-Sendung am Samstagabend und die Lieder von Bob Wills, Jimmie Rodgers und Ernest Tubb gehörten zu ihrem Alltag, und sie sahen keinen Grund, das in der neuen Heimat zu ändern. Was blieb ihnen also anders, als ihre Sehnsucht nach Country Music in Bakersfield, der County-Hauptstadt, zu stillen? Bald schossen dort Lokale aus dem Boden für die Arbeiter, die nach Feierabend von den Ölfeldern, Farmen und Ranches hereinkamen, um sich einen anzutrinken und sich Western Swing und Honky-Tonk-Musik anzuhören. Andere Bars wurden eröffnet, und es bildeten sich Country-Bands, um dort zu spielen. Radiostationen gingen dazu über, Country Music in ihr Programm aufzunehmen. Jemand begann, an Samstagabenden Tanzveranstaltungen zu organisieren. Weitere Country-Musiker zogen in die Stadt, um auf Bühnen, in den Clubs und beim Rundfunk zu arbeiten. Country Music kam ins Fernsehen. Für die Musiker wurde ein Studio gebaut. Musikverlage, Talentagenturen und ein Promotion-Büro machten auf. Tournee-Shows mit Stars wie Webb Pierce, Kitty Wells und George Jones wurden zu Gastspielen hergeholt. Und so ist es nicht verwunderlich, dass gegen Ende der sechziger Jahre die Stadt Bakersfield im fernen Kalifornien zu einer Art Nashville-West geworden war: Heimat von rund 200 Country-Musikern und -Sängern, 35 Komponisten und Textern, 10 Musikverlagen, 3 Plattenfirmen, 5 Studios, 2 Konzertagenturen und mindestens einem halben Dutzend Nachtlokalen, wo man zum Bier Country Music serviert bekam. Bakersfield sah sich im selben Entwicklungsstadium wie Nashville rund zwanzig Jahre zuvor, und fast jede Woche gab es ein neues Gerücht, dass irgendein Star mit großem Namen die kalten Winter in Tennessee und das schnellere Tempo Nashvilles satt habe und sich nach einem Haus im sonnigen Bakersfield umschaue.

Die Stadt selbst (72.000 Einwohner) ist ein architektonisch nicht sonderlich interessantes Konglomerat von ebenen breiten Straßen und ausgebleichen ein- oder zweistöckigen Häusern, die in der Sommerhitze schmoren wie Hefepfätzchen im Backofen. Aber im April ist noch ein Restchen Kühle vom Winter da, beziehungsweise von dem, was man in Kalifornien Winter nennt, und als sich die Leute am heutigen Samstag für die Hundertjahrfeier von Bakersfield in Gang setzten, trugen sie noch leichte Pullover und Wollsachen. »Von einfachen und bescheidenen Anfängen«, hieß es in einem Artikel im *Bakersfield Californian*, »hat sich unsere Stadt langsam, aber sicher zu einem bedeutenden wirtschaftlichen Knotenpunkt Mittelkaliforniens entwickelt.« Gouverneur Ronald Reagan hatte am Abend zuvor in der Stadt gewohnt, um auf einem Bankett die Festrede zu halten (Sondergast: Country-Sänger Buck Owens), und ihm war donnernder Beifall zuteil geworden, als er gegen den »sozialistischen Trend« in den Vereinigten Staaten wettete. Die Bakersfield Dodgers (Kalifornische

A-Liga) sollten morgen im Sam Lynn Ball Park ihr erstes Heimspiel der Vorsaison machen. Die rasche Schneeschmelze in den Bergen hatte den Kern River anschwellen lassen, so dass er wie rasend durch die Canyons rauschte. Im Westerner Motor Hotel versammelten sich die ins Finale gekommenen Bewerberinnen um den Titel »Viehprinzessin von Kern County« samt der Jury zum Brunch in der Kaffeestube. In den Bars, dem Blackboard, dem Texas Barrel House und dem Golden West, alle drei Tag und Nacht geöffnet, belebte sich das Geschäft schon. Und im Alberts S. Goode Auditorium dekorierte man bereits den Saal für den heute Abend stattfindenden Country-Music-Ball mit Bakersfields Hausstars Merle Haggard und Bonnie Owens. Und das alles, um das 1972er Bowling-Turnier von Kalifornien nach Bakersfield zu bekommen.

»Nächsten Mittwoch Abend tritt Merle im Trade Club auf, und das ist das erstemal, dass die Handelskammer zur Unterhaltung Country Music wählt«, sagte eine junge Dame namens Bettie Azevedo in Merle Haggards Büro in der Truxton Avenue. Sie wohnt schon ihr Leben lang in Bakersfield (»Ich bin kaum jemals bis nach Los Angeles gekommen«), ist Haggards Sekretärin und wartete jetzt am Vormittag hier auf die Band-Mitglieder, um ihnen ihre Gagenschecks zu geben. Haggard, dessen letzte Single in Billboards Country-Hitliste auf Platz 2 stand, war irgendwo am Kern River angeln. »Komisch«, sagte sie, »aber in gewisser Beziehung haben wir hier die gleichen Probleme wie die in Nashville. Wir nennen Bakersfield gern die Country-Music-Metropole des Westens. Ich meine damit, in Los Angeles leben viele Leute, die in der Country Music sind, aber nicht so mit Haut und Haaren wie wir. Bis vor ein, zwei Jahren, da war es hier noch so, dass die meisten der tonangebenden Bürger zwar von unserem Hiersein wussten, es jedoch nicht zugeben wollten. Sie schienen die Vorstellung zu haben, Country-Musiker seien schmutzig, der letzte Dreck, so eine Art Zigeuner. Aber ich glaube, der Erfolg von Merle und Buck hat das alles anders werden lassen, denn zu guter Letzt sind immerhin Schilder an beiden Enden der Stadt aufgestellt worden, auf denen ›Country-Music-Metropole des Westens‹ steht. Der neue Präsident der Handelskammer ist Direktor des hiesigen Fernsehsenders, und er weiß, welchen Einfluss die Country Music auf das Image der Stadt hat. Man erwägt sogar ein Country-Music-Festival hier, wissen Sie, so eine Art Scheibenwechslerball der Westküste.«

Sie beantwortete das Telefon auf ihrem Schreibtisch und sprach kurz mit dem Mann von Capitol Records in Los Angeles, wohin die größeren Bakersfelder Stars noch immer fahren, um ihre Platten zu machen. »Bill Woods war der erste hier«, sagte sie, nachdem sie aufgelegt hatte. »Ihm ist das alles zu verdanken.« Woods, erklärte sie, sei in den dreißiger Jahren aus Oklahoma nach Bakersfield gekommen und habe mit seiner Band abends in dem berüchtigten Arbeiterlokal Blackboard gespielt. »Ich weiß noch, wie ich als Kind Bill in einem Wagen durch die Stadt fahren sah, auf den in großen Buchstaben gepinselt war: ›Bill Woods

und die Orange Blossom Playboys«. Er hatte auch die erste Country-Sendung mit Disk-Jockey in Bakersfield. Jedenfalls kamen die Männer ins Blackboard, direkt von den Feldern, noch mit ihren Overalls an, und wenn einer von ihnen zur Kapelle singen wollte, dann ließ Bill ihn eben. Und das, was sie spielten, konnte man gar nicht mehr ›Western Swing‹ nennen. Es war reine alte Hillbilly-Musik.« Ein paar Jahre nach Woods kam ein gewisser Jimmy Thomason nach Bakersfield, der eine Country-Fernsehsendung startete und jedes Wochenende Tanzabende in einem Saal abhielt, der jetzt zu einer Bowlingbahn umgebaut ist. Der nächste war Cousin Herb Henson, der seine Chance als Sänger im Blackboard erhielt und dann ein bekannter Mann im lokalen Rundfunk und Fernsehen wurde. Im Lauf der Jahre kamen mehrere künftige Stars durch Bakersfield und arbeiteten im Blackboard oder in Cousin Herbs TV-Show: Ferlin

Husky aus Missouri, der später mit *Gone* einen Hit landete und heute in Nashville nicht schlecht verdient; Glen Campbell, der das Blackboard zu einem jener Lokale mit »Tanz und Keilerei« seiner Lehr- und Wanderjahre zählen kann (18 Dollar pro Abend, Tariflohn) und bei allen Aufnahmen von Merle Haggard Begleitung sang, bis zu dem Tage, da er bei CBS-TV auf eine bessere Goldgrube stieß; Dallas Frazier, ein weiterer gut bekannter Country-Sänger, der in der Gegend von Bakersfield geboren wurde, in Cousin Herbs Show arbeitete und dann nach Nashville ging, wo er heute mit einem Musikverlag und der Produktion von Werbeplatten prosperiert; und Billy Mize, ein Bakersfelder, der jetzt eine eigene Fernseh-Show in Los Angeles hat. Bill Woods ist heute Mitbesitzer eines Autoverkaufsplatzes in Bakersfield, der schon mehr ein Autofriedhof ist, hat einen ruhenden Musikverlag (»Bill ist ein Mensch, der immer für andere

Ralph Stanley



gesorgt hat, nur nicht für sich selbst«, sagt ein Freund von ihm) und überlässt die Gegenwart und Zukunft der Country-Music-Industrie der Stadt einer Handvoll jüngerer Leute, die ihm vor fast zwanzig Jahren den Kommandostab aus der Hand genommen haben.

In Nashville nennt man Bakersfield »Buckersfield« – eine Huldigung an den notabelsten jener Country-Musiker und -Sänger, die Anfang der fünfziger Jahre in die Stadt kamen: Alvis Edgar (Buck) Owens Jr. Owens wurde 1929 in Sherman in Texas geboren, aber die Familie siedelte acht Jahre später nach Meza in Arizona über. Seine Herkunft war recht typisch für einen Country-Musiker: Sohn eines Kraftfahrers und Melkereiarbeiters, lernte Gitarre von seiner Mutter, brachte sich als Dreizehnjähriger Mandoline selber bei, arbeitete mit sechzehn täglich in einer Live-Rundfunksendung in Meza, zog mit knapp zwanzig als Stahlgitarrist von Mac's Skillet Lickers durch die Lande. 1951 hatte er seinen Weg nach Bakersfield gefunden, und er spielte Lead-Gitarre im Blackboard und arbeitete als Studiomusiker in Hollywood bei Aufnahmen von Künstlern wie Tommy Sands, Sonny James und dem Bakersfelder Country-Sänger Tommy Collins. Owens war und ist ein vielseitiger Instrumentalist (er beherrscht Gitarre, Mandoline, Stahlgitarre, Saxophon, Klavier und Schlagzeug), und damit gab er sich zufrieden. Aber dann machte er 1960 für Capitol eine Platte, *Under Your Spell Again*, die ihm den ganz großen Erfolg brachte, und inzwischen gehört er zu den beliebtesten und wohlhabendsten Gesangsstars in der Geschichte der Country Music.

Der jetzt Vierzigjährige, der in einem luftigen 150.000-Dollar-Haus im nahen Oildale wohnt, hat 23 Komponistenpreise der BMI gewonnen und seine letzten 22 Singles an die Spitze einer oder gar aller drei der wichtigsten Country-Hitlisten steigen sehen. Von einem halben Dutzend seiner Soloplaten sind je über 500.000 Stück verkauft worden, und seine 25 Alben haben insgesamt 40 Millionen Dollar eingebracht. Er verlangt als Abendgage eine Garantiesumme von 5.000 Dollar plus Beteiligung an der Kasse und ist schon überall aufgetreten, wo es gut und teuer ist: in der Carnegie Hall und im East Village in New York, im Londoner Palladium, im Weißen Haus (vor Lyndon B. Johnson) und in diversen anderen Konzertsälen in Europa und Asien. Er ist ein exzellenter Showman; seine Abstecher in Richtung Rockabilly bringen ihm gelegentlich Ärger mit seinem 10.000 Mitglieder zählenden Fan-Club, was ihn 1965 zu seinem berühmten »Treuegelöbnis zur Country Music« veranlasste (»Ich werde kein Lied mehr singen, das nicht Country ist ... und mein Wort auch halten«), aber unmittelbar darauf ließ er seinen Hard-Rock Memphis erscheinen. Er hat eine syndizierte Fernseh-Show in Farbe, die jede Woche von 40 Sendern gebracht wird, und er gastiert in Netzwerkprogrammen wie »Kraft Music Hall«, »Operation Entertainment« und den Shows von Joey Bishop, Dean Martin und Jackie Gleason. Das populärste seiner Lieder, *Together Again*, haben nach ihm über vierzig verschiedene Interpreten aufgenommen, die Beatles

machten eine Platte von seinem *Act Naturally*, und Owens schrieb den Titelsong für ein Lovin'-Spoonful-Album.

»Das große Geheimnis«, sagt er, »besteht darin, ein Lied zu schreiben, es aufzunehmen und dann auszuwerten.« Beweis für dieses Erfolgsrezept ist das Imperium, das er sich geschaffen hat: vier Ranches in Kalifornien, fünf Mietshäuser in Bakersfield, eine Plattenfirma, ein Verlag und eine Konzertagentur, die fast alle Bakersfelder Künstler bucht, und auch der einzige auf Country Music spezialisierte Plattenladen in der Stadt gehört Owens. »Buckersfield« ergibt Sinn, denn seit den letzten zehn Jahren hat Buck Owens seine Hände in fast allem, das in Bakersfield etwas bedeutet.

Owens befand sich mit seinem Manager, Jack McFadden, auf Tournee und hatte die Buck Owens Enterprises, die Buckaroo Music, die Owens-McFadden Artists Corporation (OMAC) sowie seine anderen Unternehmen in der Obhut seiner Schwester Dorothy zurückgelassen. Die Zentrale für all das liegt in einem bescheidenen Klinkerhaus im Westen der Stadt, gleich neben einem King Donut Store. Obwohl er erst zwei Jahre hier sitzt, verhandelte Owens bereits um andere Geschäftsräume mit mehr Platz nicht nur fürs Personal, sondern auch für den Plattenladen. Der jetzige befindet sich im vorderen Teil des Hauses, ein schmaler Schlauch voller Tische, auf denen sich Platten von nahezu allen Country-Künstlern unter der Sonne stapeln. Nach hinten schließt ein größerer Raum an, mit Aktenschränken, Schreibtischen, Stenotypistinnen und an der Wand einer gerahmten Ehrenurkunde zum »Buck-Owens-Tag« in Bakersfield (»In Würdigung der Verdienste von Buck Owens, der entscheidend dazu beigetragen hat, Bakersfield zur ›Country-Music-Metropole des Westens« zu machen ...«). In Owens' Hauptquartier herrschte eitel Grund zur Freude, denn es war gerade verlautbart worden, dass CBS-TV ihn als Mit-Master einer country-orientierten Sommer-Ersatz-Show der Smothers Brothers verpflichtet habe, die in Nashville aufgezeichnet und »Hee Haw« genannt werden solle.

»Soweit ich weiß, wird das eine Art Country-›Laugh-In‹«, sagte Dorothy Owens. »Buck wird Leute wie Loretta Lynn und Archie Campbell da haben. Über den Titel bin ich nicht ganz glücklich. Ich finde, er klingt ein bisschen sehr albern. Aber jedenfalls ist das eine große Sache für meinen Bruder. Damit gibt es diesen Sommer bereits zwei Country-Netzwerk-Shows: die von Buck und die von Johnny Cash.« Dorothy Owens ist eine adrette, tüchtige Frau mit weichem blonden Haar und fein gemeissem Gesicht, unverheiratet, »quasi Generaldirektorin von allen Firmen Bucks«. Vor erst vier Jahren hätten Owens und McFadden ihre OMAC um drei, vier Bakersfelder Künstler herum aufgezogen, aber jetzt arbeite die Agentur bereits für 17 Stars. Das Geschäft sei so rasch aufgeblüht, dass das Finanzamt Rechnungsprüfer geschickt habe, ob die Bücher nicht etwa logen. Und Dorothy Owens sah kein Ende der Prosperität drohen. »Zur Zeit lassen wir gerade ein Studio für uns entwerfen, und wir glauben, dass es das beste Aufnahmeatelier an der Westküste wird«, sagte sie. »Wir fangen

gleich mit sechzehn Tonspuren an, und bei solchen Möglichkeiten hier besteht dann keine Notwendigkeit mehr, zu Aufnahmen woanders hinzugehen. Nicht mehr lange, und Buck, Merle und die anderen werden ihre Platten an Ort und Stelle machen. Und gute Musiker für die Aufnahme-Sessions gibt es in der Stadt genug, also ist auch das kein Problem.« Gleich allen in Bakersfield findet sie, dass Nashville überschätzt werde. »Bei den Leuten herrscht immer die Vorstellung, um etwas zu werden, müsse man an der Opry auftreten und in Nashville sein. Aber Glen Campbell tritt ja auch nicht an der Opry auf. Buck hat nur einmal dort gesungen, und Merle wohl ebenfalls bloß ein paar Mal. Ich will damit nicht die Opry kritisieren, aber sie ist heute nun einmal nicht mehr so wichtig.« Ein Problem beim Arbeiten hier draußen sei allerdings die Tatsache, dass Bakersfield so weit weg liegt von den Großstädten des Mittelwestens und Neuenglands, wo die geldbringenden Konzerte gegeben werden. Doch mit dem nötigen Kapital lässt sich jede Schwierigkeit lösen: Buck Owens, berichtete seine Schwester, verhandle bereits um den Ankauf einer neunsitzigen Düsen-Passagiermaschine, die ihn und die Band schnell überall hinbringen könne.

»Ich möchte, dass Sie sich etwas anhören«, sagte sie abschließend und kam ein paar Minuten später mit Buck Owens' allerneuester Single zurück. Als sie die Scheibe auf den Plattenteller gelegt und das Gerät angeschaltet hatte, begann das Zimmer zu vibrieren von den Hard-Rock-Klängen von Chuck Berrys altem *Johnny B. Goode*, live im Londoner Palladium aufgenommen. Mit dem Fan-Club mochte das vielleicht wieder Ärger geben, in der Kasse aber sicher ein Klingeln.

Und doch hat Owens mit seiner modern aufgezogenen Organisation, seiner musikalischen Vielseitigkeit, seinem glänzenden Showmanship und seinem Talent zum Geldaufhäufen bei weitem nicht das Charisma seines Hauptkonkurrenten in Bakersfield – Merle Haggard, Prototyp der zweiten Generation jener Okies, die sich in den dreißiger Jahren im San-Joaquin-Tal niederließen. Und in den letzten zwei Jahren hat sich daraus eine richtige Rivalität mit allen Begleiterscheinungen entwickelt, da Haggard seine persönlichen Probleme offensichtlich überwunden hat und sich mit einem Treffer nach dem anderen in den Hitlisten platziert – Lieder, von ihm selbst geschrieben und mit jenem echten Klang, der einem die Überzeugung gibt, dass sie unmittelbar aus Haggards eigener Vergangenheit kommen. Seine Freunde und Mitarbeiter sind aus anderem Holz geschnitzt als die von Owens, ein Unterschied wie zwischen Fichte und Teak. Wenn man im Kreis um Haggard Buck Owens erwähnt, werden Spitzen geworfen (»Nun ja, manche Leute reden gern davon, was sie alles besitzen« oder: »Die haben wohl damit rumgeprahlt, dass sie Merle buchen?«) Manches davon ist auf angespannte Geschäftsbeziehungen zurückzuführen (es herrschte ein Tauziehen zwischen Haggards persönlichem Manager, Fuzzy Owen, und Owens und McFadden um Haggards Konzertrechte), aber das meiste hat seine Ursache darin, dass der Lebensstil bei

der Stars diametral entgegengesetzt ist. Kurz gesagt, Owens ist der Typ, der einen freien Tag gern auf dem Golfplatz mit einem Bankier oder Fernsehproduzenten verbringt, während Haggard lieber draußen am Fluss Forellen angelt und mit einem alten Schulkumpel eine Flasche leert.

»Merle hat noch immer all seine Freunde von früher«, sagt Bettie Azevedo. »Bei ihm zu Hause geht man an den Eisschrank und nimmt sich, was man will. Fuzzy ist sein engster Freund, und mit seinem Bassspieler war er schon als Kind zusammen. Er ist sehr darauf bedacht, ja zu sehr, wenn Sie mich fragen, niemand denken zu lassen, dass er jetzt den großen Mann spiele. Ich glaube wirklich, er freut sich schon auf die Zeit, da er mit den Tourneen aufhören und daheim Lieder schreiben und angeln gehen kann.«

Die Haggards kamen aus Checotah in Oklahoma, einem kleinen Nest etwa sechzig Meilen von Tulsa in der östlichsten Ecke des Staates, wo auch Woody Guthrie und Pretty Boy Floyd herkommen. Der Vater, James Haggard, war der Sohn eines der besten Fiedler in Oklahoma und hatte eine eigene Hillbilly-Band, bis er heiratete und die Musik aufgab. In den Jahren der Wirtschaftskrise wurden ein Sohn und eine Tochter geboren, und 1935, als die Zeiten ohnehin hart genug waren, brannte der Familie das Haus ab. Da fast alle anderen Oklahoma gegen Kalifornien vertauschten, beschlossen die Haggards, es ebenfalls zu tun. Sie luden ihre übrig gebliebenen Habseligkeiten auf ein altes Auto, Modell 1928, schlossen sich dem Treck nach Westen an und blieben dann in Bakersfield hängen. Den ersten Monat lang melkte die gesamte Familie in einer Milchfarm Kühe, um sich über Wasser zu halten. Schließlich fand der Vater einen Job bei der Santa Fe Railroad, wo er dann bis zu seinem zehn Jahre später erfolgten Tod arbeitete.

Merle kam 1937 zur Welt, also in der allerschlimmsten Zeit. Sein Kinderbett, sagt seine Mutter, stand neben dem Radio, das immer auf einen Country-Sender eingestellt war. Als Junge wurde er ein leidenschaftlicher Fan von Lefty Frizzell, wie es damals alle Jugendlichen westlich vom Mississippi waren, lernte Gitarre spielen und trug sich mit den Gedanken, Berufsmusiker zu werden. Doch dann setzten die schwarzen Tage seines Lebens ein. Fünf Jahre nach dem Tod seines Vaters, er war gerade vierzehn geworden, wurde er bei einem Eigentumsdelikt ertappt. Ein Jahr später erwischte man ihn, wie er mit einem gestohlenen Wagen nach Arizona fuhr, und er kam unter Bewährung. Die nächsten sieben Jahre war Merle Ronald Haggard (Kalifornien 65969) bei Polizei und FBI wohlbekannt: bewaffneter Raubüberfall und einfacher Diebstahl in Bakersfield, Gefängnisausbruch in Eureka und Bakersfield, Scheckbetrug in Phoenix, Autodiebstahl in Ventura, Einbruch und Gefängnisausbruch in Bakersfield und schließlich, Ende der fünfziger Jahre, abermals Einbruch, was ihm fast zwei Jahre Zuchthaus eintrug. Erst im November 1960, als er, knapp dreiundzwanzig Jahre alt, aus San Quentin entlassen worden war und Fuzzy Owen ihn daheim in Bakersfield unter seine Fittiche nahm, fand Haggard den richtigen Weg für sich.

Fuzzy Owen war vor zehn Jahren aus Arkansas hierher gekommen; er hatte in Lokalen und in Cousin Herb Hensons TV-Show gespielt und sich schließlich selbständig gemacht: In einer umgebauten Garage produzierte er Platten unter dem Label Tally (so genannt nach seinem Vater Lewis Tally, dem ersten Inhaber der Firma). Owen fand Gefallen an Haggard und begann mit ihm zu arbeiten. (»Ich weiß noch, wie Merle mit dem Singen anfing«, erinnerte sich Bettie Azevedo. »Er hatte zwar eine prächtige Stimme, aber ganz schreckliche Mundbewegungen, und die musste Fuzzy ihm erst abgewöhnen.«) 1963 nahm er ein Lied mit dem Titel *Singing My Heart Out* auf, das nur mäßigen Erfolg hatte, aber gegen Ende des gleichen Jahres kam er mit *Sing Me a Sad Song* von Wynn Stewart aus Bakersfield schon gut an. Mit *Strangers* gelang ihm schließlich der ganz große Wurf. Owen verkaufte Haggard sofort an Capitol Records und wurde sein persönlicher Manager, und die nächsten neun Singles von Haggard eroberten sich in mindestens einer, wenn nicht gar in sämtlichen Country-Hitlisten den ersten Platz.

Heute gilt Haggard als einer der besten Songwriter in der Branche und kann für ein Konzert 3.500 Dollar verlangen. Er ist verheiratet mit der Sängerin Bonnie Owens (Exfrau von Buck Owens, eine Zeitlang ständige Begleiterin von Fuzzy Owen, heute Mitglied des Haggard-Ensembles bei allen Tourneen ihres Mannes), besitzt einen Musikverlag, ein am Eingang vom Kern Canyon gelegenes Studio (in Partnerschaft mit Fuzzy Owen) und baut sich jetzt ein großes Haus an einem Hang mit Blick auf den Kern River, an dessen Ufern er jede freie Stunde mit dem Angeln von Forellen verbringt.

Viel wichtiger als alles das ist jedoch die Tatsache, dass Merle Haggards Songs in der Tradition der reinsten Country-Songwriter und -Sänger direkt »aus der Seele« kommen, und er könnte sehr gut der nächste große »echte« Country-Künstler in der Nachfolge seines Vorbildes Johnny Cash sein, den Haggard zum ersten Mal als Zuschauer in San Quentin erlebte. Wenn man die Texte seiner Lieder hört, zum Beispiel von *Branded Man*, *Mama Tried* und *Mama's Hungry Eyes*, hört man Merle Haggards Leben:

*I turned twenty-one in prison, doin' life without parole,
No one could steer me right, but Mama tried, Mama tried;*

Mama tried to raise me better, but her pleading I denied,

*That leaves only me to blame, 'cause Mama tried... **

* Nun bin ich einundzwanzig geworden, hier im Zuchthaus, ohne Bewährung. Keiner hat mich richtig lenken können, obwohl Mama es versucht hat, jawohl, das hat sie. Sie gab sich alle Mühe, mich zu erziehen, doch ich hab nicht auf ihr Flehen gehört. Bin also ganz alleine schuld, denn Mama hat's ja versucht ...

Der Samstagabend in dem am Stadtrand gelegenen Albert S. Goode Auditorium sollte ganz groß werden, so groß

wie ein Samstagabend in Bakersfield werden kann. Der Bowling-Verein verlangte 2 Dollar Eintritt und 70 Cent für einen Drink, in der Hoffnung, damit genügend Geld hereinzubekommen, um das 1972er Bowling-Turnier von Kalifornien in die Stadt holen zu können. Der glänzende silbergraue Haggard-Bus stand draußen auf der Straße und wurde von einem Mini-Standsturm umwirbelt, denn ein plötzliches Gewitter bedrohte die angenehme kühle Abendluft. Um acht Uhr, als Haggards Band, die Strangers, die Show eröffnete, waren rund tausend Menschen in dem großen Quonset-Bau, und der Alkohol floss wie Wasser. Nahezu hundert Freunde und Verwandte der Haggards hatten sich in Dreierreihe auf Klappstühlen im Halbkreis um die Bühne gruppiert, wo sie saßen, der Musik lauschten und Wünsche zu Bonnie oder den Musikern hinauf riefen. Hinter ihnen drehten sich die Tanzenden auf einem Parkett, das größer war als ein Basketball-Spielfeld: hübsche Mädchen mit langen Haaren und knallig sitzenden Kulihosen und junge Männer in T-Shirts und ebenfalls hautengen Hosen; ältere Paare, die mit Hilfe forscher Foxtrottschritte mit dem Rhythmus der Musik mitzukommen versuchten, die Männer in Western-Hemden mit Perlknöpfen, ihre Frauen in weit schwingenden Cowgirl-Röcken; hier und dort ein Betrunkener – die kurzen Hemdärmel noch mal hochgekrempt, die weiten, schon ein Stück gerutschten Hosen auf ausgetretene Slipper stoßend, in der Hand ein Glas Bourbon –, der mit seinem eigenen Schatten tanzte. An den rechtwinklig gegen die Wand gestellten Tischen fing man bereits an, Pyramiden aus leeren Bierbüchsen zu bauen, und mindestens ein Pärchen zankte sich schon lautstark. (»Du machst dich ja zum Affen!«)

Auf der Bühne spielten und sangen die Strangers und Bonnie Owens, um das Publikum für Haggard anzuheizen. Hinten in der kleinen Künstlergarderobe war nichts von der Musik zu hören. Hier saßen oder standen Haggard und vier Bekannte von ihm, unterhielten sich, rauchten und ließen eine bereits halbleere Flasche warmen Bourbon herumgehen. Haggard, bühnenfertig angezogen und auftrittsbereit, saß in einem in die Ecke des Zimmers gequetschten Stuhl, die Hand um den Hals der Flasche auf dem Tisch neben ihm. Er ist ein drahtiger, säbelbeiniger Mann mit hoher, klarer Stirn, welligem schwarzen Haar und traurigen, von Fältchen umgebenen hellblauen Augen. In den engen, seidig glänzenden schwarzen Hosen und der weißen Safarijacke aus Twill mit schwarzem Halstuch sah er weniger wie der Star der Show aus, sondern eher wie ein Cowboy, der am Samstagabend ausgeht.

»Wann geht ihr wieder auf Tour, Merle?« fragte ein Jüngling, in zerknittertem Hemd und mit vom zu vielen Trinken gerötetem Gesicht, der gegen die Wand lehnte.

»Freitag, vielleicht schon Donnerstag«, antwortete Haggard.

»Spielt ihr nächste Woche hier wieder irgendwo?«

»Mittwoch.«

»Wo?«

»Im Trade Club, oder wie der Laden heißt.«

»Prima – da komm ich hin, Merle. Ganz bestimmt sogar!«

Haggards Gesicht verriet keinerlei Ausdruck. Höchstens Leid, aber das scheint immer in seinen Augen zu liegen. Er hob die Flasche Old Grand-Dad hoch, machte den Korken ab, und während er sich in seinen Stuhl zurücklehnte, nahm er einen tiefen Schluck. »Guter Whiskey«, sagte er. Dann wischte er sich mit dem Handrücken den Mund und gab die Flasche an einen der Männer weiter.

»Die Opry«, sagte er, als das Thema Nashville aufs Tapet kam, »die Opry war einmal bedeutend. Sie hat der Country Music vor Jahren sehr geholfen. Die Opry und WSM. Jetzt aber, das ist jedenfalls meine Meinung, helfen die Künstler der Opry. Wer ist denn dort draußen? Chet spielt nicht an der Opry. Glen Campbell ebenfalls nicht. Und Cash – wann hat er letztes Mal dort gesungen?«

»Wie oft bist du schon an der Opry aufgetreten, Merle?« fragte jemand.

»Dreimal. Drei- oder viermal.«

»Du meinst also nicht, dass du in Nashville besser dran wärst?«

»Ich bin hier neunundneunzig Prozent besser dran als die dort«, sagte Haggard, beugte sich vor und blinzelte hoch. Er holte tief Luft und dachte ein Weilchen nach. »Versteht mich nicht falsch. Ich liebe die Opry. Es war mir jedes Mal eine Ehre, wenn sie mich dort haben wollten. Aber die Opry stellt einfach nicht mehr die absolute Spitze dar. Nashville ist gar nicht so bedeutend, abgesehen von den Studiomusikern, die sie da haben. Schließlich kommt es nicht darauf an, wo, sondern wie man seine Platten macht.«

»Weiß Gott, Merle – hick – da hast du recht!« lallte der Halbwüchsige.

»Ich hab hier meine Familie, und es ist zu spät für mich, noch mal woanders anzufangen.«

»Wenn man singen kann, kann man überall singen. Stimmt's, Merle?«

»Ich muss jetzt an die Arbeit«, sagte Haggard, bemüht, den Jungen nicht zu verprellen, der noch weiter davon redete, wie großartig Merle sei und dass Nashville eher Merle brauche als umgekehrt. Haggard nahm noch einen Schluck aus der Flasche und verließ die Garderobe.

Als Bonnie Owens ihren Mann vorstellte, stieg donnernder Applaus auf. »*Mama Fried*, Merle!« riefen einige. »*Fugitive*, Merle!« Haggard war auf die Bühne geschlendert gekommen, ein Halblächeln auf dem Gesicht, ganz ohne Show-Mätzchen, und hatte Bonnie zugezwinkert. Er wartete, bis die Menge sich beruhigte. Jetzt ging er einen Schritt zurück, flüsterte seiner Band etwas zu und trat wieder vor, dicht an das glitzernde Mikrofon heran. Er verlagerte das Gewicht aufs linke Bein, schlug seine Gitarre an, und dann, so echt wie Schweiß, hob Merle Haggard sein ledriges Gesicht und begann zu singen:

*With two hard-working hands;
And tried to feed my Mama's hungry eyes ... **

* Eine Hütte aus Zeltleinwand in einem überfüllten Arbeiter-Camp hebt sich aus meiner Erinnerung heraus, denn dort hat uns Daddy mit seiner Hände Arbeit durchgebracht – und den Hunger in Mamas Augen zu stillen versucht ...

*A canvas-covered cabin in a crowded labor camp,
Stands out in this memory I revive;
'Cause my Daddy raised a family there,*

Glen Campbell

Seit Elvis Presleys Aufstieg vor über einem Jahrzehnt hat es noch keinen jungen Solosänger gegeben, der das Massenpublikum so in seinen Bann zu ziehen weiß wie Glen Campbell.

Vernon Scott, United Press-International

Die Eintönigkeit des Sommerfernsehens wurde im Jahre 1968 heftig durchbrochen, als ein apfelwangiger Farmboy aus Delight in Arkansas eines Samstagabends als Master der »Summer Smothers Brothers Show« in die Wohnzimmer Amerikas eindrang. Glen Campbell hatte seine Wurzeln in Country und Gospel, also in der klassischen ländlich-südlichen Tradition, aber für Leute, die immer geglaubt hatten, Country Music sei ein ohrenbetäubendes Gemisch von nasalen I-love-yous, wimmernden Stahlgitarren und kratzenden Fiedeln, klang er alles andere als ländlich. Campbell servierte ihnen nur wenige Witzchen, damit sie merkten, wo er stand (»Ich kann Noten lesen, aber wiederum nicht so viel, dass ich mir mein Gitarrenspiel damit verderben würde«), und überließ das Reden dann hauptsächlich seiner weit reichenden, eiscremeweichen Singstimme, und zwar mit allem möglichen, von Pop-Country-Hits wie *Gentle On My Mind* und *By the Time I Get to Phoenix* bis zu Barbra Streisands *People* und Duets mit Ray Charles, Jose Feliciano und Buffy Sainte-Marie. Selbst wenn er klassische Country-Lieder sang, wie beispielsweise *Please Help Me, I'm Falling*, hatte niemand dabei das Gefühl, dass das aus Nashville kam. Und so dauerte es, nachdem er seinen Job als Studiomusiker in Los Angeles aufgegeben hatte, kein Jahr, bis Glen Campbell seine eigene große Fernseh-Show bekam (»The Glen Campbell Goodtime Hour«), Verträge für fünf Filme unterschrieb, drei Goldene Schallplatten und vier Grammy-Preise (die Oscars der Musik) erhielt, für sechs Millionen Dollar Platten verkaufte und pro Konzert 3.000 Dollar zu verlangen begann und auch bekam.

In Nashville war die Reaktion auf Campbell das, was man »gemischt« nennt. Auf der einen Seite der Row standen die Traditionalisten: jene, die gegen die Zulassung von Schlagzeugen und Elektrogitarren auf der Bühne der Opry gekämpft hatten und die sich von den heute in der Stadt zu sehenden Rollkragenpullovern, Dinner-Jackets und Miniröcken schockiert fühlen, die immer noch auf Elvis Presley und selbst auf Eddy Arnold böse sind, die nach wie vor glauben, das einzig wahre Leben bestehe darin, sich nach Nashville durchzuschlagen, wie Ernest Tubb zu singen, dann auf Tournee durch die Lande zu ziehen und sich, falls man keine Aussicht hat, in die Hitlisten zu kommen, um ein Engagement an der Opry zu bemühen. Auf der anderen Seite der Row, ungeduldig mit den Hufen stampfend, an der Kandare zerrend und im TV-Guide suchend, wen Glen Campbell diese Woche als Gäste haben werde, war die neue Generation: jene, die Nehru-Jacken, lange Haare, Jets und Geigen gegenüber Cowboy-Anzügen, Bürstenhaarschnitten, Kleinbussen und Fiedeln bevorzugten, die nicht viel Gewinn darin sahen, samstags 44 Dollar an der Opry zu verdienen, wenn sich anderswo 2.000 für den Abend machen lassen, die Ernest Tubb zwar respektieren, ihm aber nicht nacheifern wollen. Dass Glen Campbell noch breiteren Erfolg hatte als je ein country-orientierter Sänger vor ihm, verwirrte Nashville – viel stärker noch als vier Jahre zuvor die so gut angekommenen frechen »New-Country«-Texte von Roger Miller brachte er die Country Music aus dem Land heraus, erschloss ihr neue, üppige Felder und verstärkte die Kluft zwischen den Konservativen und den Modernen. »Schaut euch all die Nashviller Songs an, die er macht«, sagten die Jungen. »Er hat aber noch nie an der Opry gesungen!« konterten die Alten. »Ihr laßt ihn ja nicht!« – »Weil er da nicht hingehört!« Campbell, in der Sonne seines neugewonnenen Reichtums und internationalen Ruhms, konnte sich ein Achselzucken erlauben. »Ich bin nur Sänger«, erklärte er. »Ein guter Maurer muss doch auch alle Arten von Häusern bauen können. Nun, und ich singe eben alle Arten von Liedern.« Er war das frappierendste Beispiel dafür, was der Country Music geschah beziehungsweise was für sie geschah. Eine ganze neue Heerschar »gemischter« Performer – Campbell, Miller, John Hartford, Bobby Bare, Billy Edd Wheeler und, ja, der junge John Wesley Ryles – modernisierte die einfache Musik ihrer ländlichen Kindheit im Süden und verwischte die Grenze zwischen Country und Pop.

Es ist ein Faktum, dass nur wenige in Nashville eine »reinere« ländliche Herkunft aufweisen können als Glen Campbell. Er war eines von den zwölf Kindern einer Farmerfamilie in Billstown in Arkansas, acht Meilen vor Delight, in jener einsamen Ecke, wo Arkansas gegen Louisiana, Texas und Oklahoma stößt. (»Delight, das war für uns die große Stadt, denn dort gab es einen Lebensmittelladen, ein Postamt und eine Tankstelle, und das machte sie zum Einkaufszentrum.«) Als Ausgleich gegen den öden Alltag des Schweinemästens, Bauchwollpflückens und Kühemelkens musizierten die Campbells. Jeder in der Familie sang oder spielte irgendein Instrument, und als Glen knapp fünf Jahre alt war, ließ er dem Vater keine Ruhe, bis er seine erste Gitarre gekauft bekam, ein Ding für fünf Dollar aus dem Versandhaus. Mit der Zeit erwarb er sich eine breite musikalische Ausbildung, indem er im Chor der Church of Christ sang, im Radio Frank Sinatra und Hank Williams und auf den Jahrmärkten echtes Bluegrass-Spiel hörte und sich manchmal auf die andere Seite des Flusses stahl, um durch die Fenster einer Evangelistenkirche zu spähen und dem beseelten Gesang der Gläubigen zu lauschen. (»Da hab ich gelernt, was Soul ist.«)

Als er vierzehn war, packte ihn die Musik mit Macht. Er verließ Schule und Elternhaus und zog mit seinem Onkel Boo Campbell, der eine Drei-Mann-Band hatte, zwei Monate durch Wyoming. »Wir spielten in kleinen alten Bars und Hillbilly-Kneipen, und zwar nahezu alles, was es an Musik gibt, und manchmal wurde es ganz schön mulmig, weil man unter einundzwanzig dort oben nicht in Nachtlokalen spielen darf«, erinnert sich Campbell. »Wir mussten ganz schön kratzen, um genug zu essen zu haben, und sind fast verhungert. Ich bin dann allein zurück, und unterwegs in Albuquerque musste ich meine Gitarre versetzen, um nach Hause zu kommen. Dad schickte später das Geld hin, sie auszulösen.« Dann ging Glen nach New Mexico, wo er auf der Ranch von Bekannten arbeitete, die während der Depression bei den Campbells gewohnt hatten. Aber bald schon schloss er sich der Kapelle eines anderen Onkels in Albuquerque an. Diese Band, Dick Bills und die Sandia Mountain Boys, hatte zwei feste Einnahmequellen, wobei für den jungen Gitarristen namens Glen Campbell 85 bis 120 Dollar wöchentlich abfielen: eine tägliche Rundfunksendung und zum Wochenende Spielen im Coon Holler, einem Tanzsaal im nahen Regina in New Mexico. »Im Coon Holler verdiente ich an den zwei Abenden – freitags und samstags – soviel wie in der Landwirtschaft die ganze Woche, und da mir die sowieso keinen sonderlichen Spaß machte, sagte ich mir: ›Also bleibst du bei der Musik, und wenn du dein Leben lang in Nachtlokalen spielen musst – um die hundert Dollar die Woche, das ist immerhin was.« Und so spielte er dann, als er sechzehn war, schon ziemlich alles, was man spielen konnte. »Eben dort fing die Begleitmusik für mich an, richtig interessant zu werden, weil wir bringen mussten, was nur ging, von *Sweet Sue* über *Avalon* bis zu *Tumbling Tumbleweed* und zum Abschluss der Rundfunksendung jeden Tag noch

ein Kirchenlied. Der Stahlgitarrist und ich arbeiteten die George-Shearing-Sachen aus, wie *Pick Yourself Up*, *Easy* und *September in the Rain*, und wir hörten uns Errol-Garner-Platten an und kopierten sie.« Nach vier Jahren bei der Band seines Onkels stellte er seine eigene Gruppe zusammen. Glen Campbell und die Western Wranglers, mit als Attraktion einem Liliputaner am Bass (»Wenn er seine Elvis-Presley-Imitation hinlegte, wackelte nicht bloß er, sondern der ganze Saal«) – und spielte in einem Club in Albuquerque, dem Hitching Post. »Mann, da ging es jeden Abend rund. Wenn man sechs Abende in der Woche in einer Bar arbeitet, muss man einfach so gut wie alles spielen. Irgendein Betrunkener sagt: ›Ich will *Fräulein* hören«, und wirft dir einen halben Dollar hin, und wenn du weißt, was gut für dich ist, dann spielst du auch *Fräulein*. Es war Tanz mit Keilerei zur Musik von Glen Campbell und seinen Western Wranglers.«

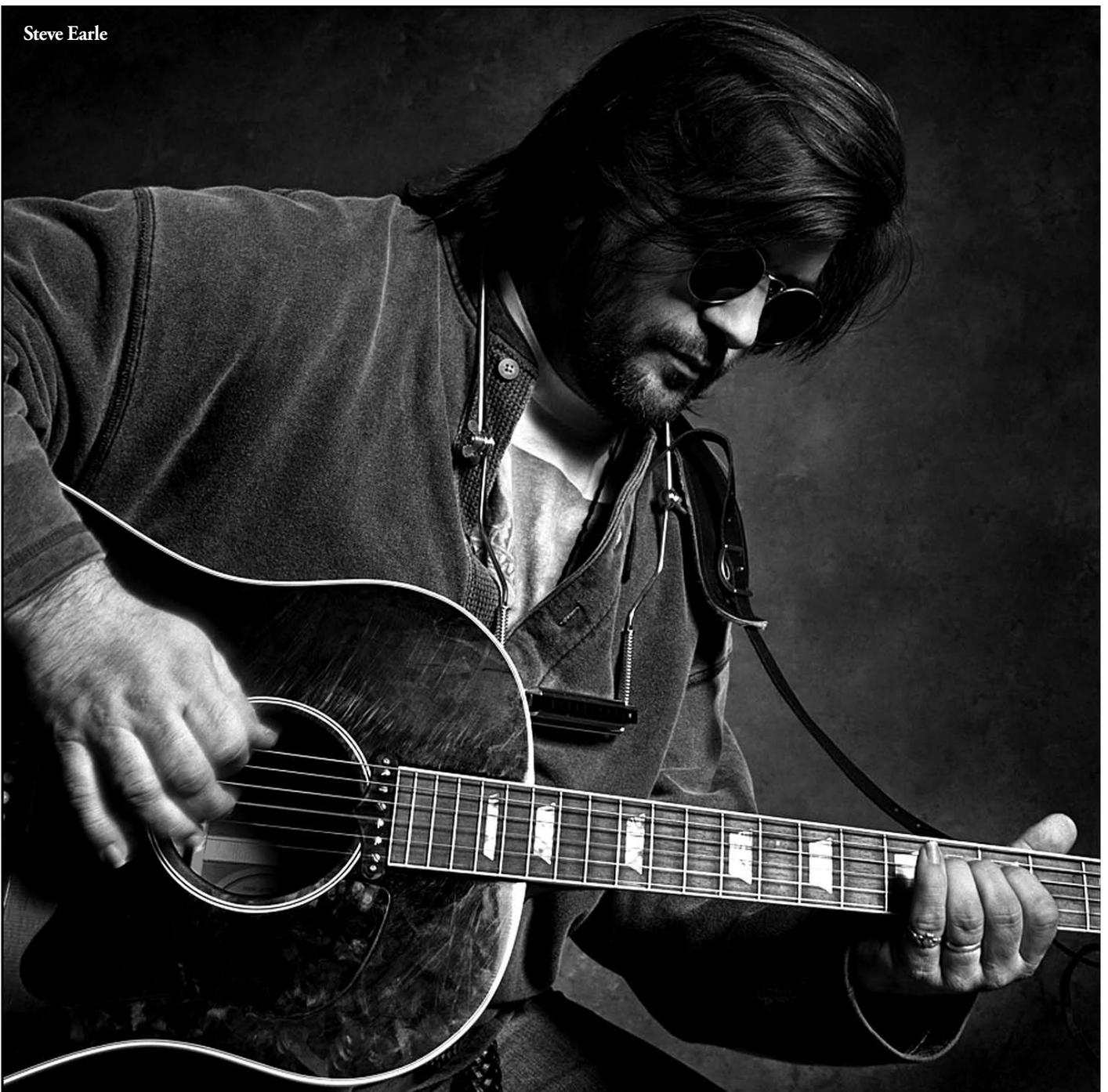
Obwohl er im Hitching Post rund 150 Dollar die Woche verdiente, überkam Campbell plötzlich der Drang, es in Los Angeles zu versuchen. Er war jetzt zweiundzwanzig und verheiratet (seine Braut hatte er kennen gelernt, als sie einmal einen Club besuchte, wo er spielte), und so sagten er und seine Frau 1960 Albuquerque ade und fuhren mit 300 Dollar in der Tasche und einem Wohnanhänger, der all ihre Habe barg, nach Los Angeles. Ein versprochenes Engagement in einem Club erwies sich als Reinfall (»einer von jenen Jobs, wo man zwar viel Erfahrung sammeln, aber nichts verdienen kann«), und deshalb nahm die junge Mrs. Campbell eine Stellung in einer Bank an, während ihr Mann mit der für ihre Hitplatte *Tequilla* bekannten Rock'n' Roll-Gruppe The Champs auf Tournee ging. Campbell liess sich die Haare bis über die Ohren wachsen und fuhr in einem Kombi vor einem mit Schlagzeug und Verstärkeranlage beladenen Wohnwagen her, sang »alles von Sinatra bis zu hartem Country« und verdiente fast ein Jahr lang an die 80 Dollar die Woche. »Es war eine prima Gruppe, lauter Jungs aus dem Süden, die das machten, was man ›Rockabilly-Musik« nennt«, sagt er heute und erzählt dann weiter, wie ihn die Schwangerschaft seiner Frau und der Geldmangel zwangen, die nächste Etappe seiner Karriere anzusteuern, nämlich sich als Studiomusiker in Los Angeles zu verdingen. In all den Jahren der Schwerarbeit hatte sich Glen Campbell zu einem hervorragenden Instrumentalisten entwickelt, flexibel genug, fast alles auf der sechs- oder zwölfsaitigen Gitarre, dem fünfsaitigen Banjo, der Mandoline oder dem Bass zu spielen. Er begann mit Demo-Aufnahmen, wurde aber bald zu richtigen Sessions hinzugezogen, obwohl er noch immer keine Noten lesen konnte. (»Wenn man Mitarbeit an ein paar Hitplatten vorweisen kann, ist man als Studiomusiker drin, weil sie glauben, man hätte was zu dem Sound beigetragen.«) Gelegentlich machte er zwar auch eine eigene Platte (1961 verkauften sich von seinem *Turn Around, Look at Me* 320.000 Singles), aber er war in erster Linie als einer der besseren Sidemen der Westküste bekannt. Er spielte Gitarre und sang Background für Stars wie Bobby Darin, Dean Martin, die

Beach Boys und Merle Haggard, und 1963 verdiente er fast 40.000 Dollar, indem er die schier unglaubliche Zahl von 586 Aufnahme-Sessions absolvierte. »Es war schönes Geld, gewiss, aber ich durfte nicht spielen, wie ich wollte. Von 1962 bis 1967 war ich bei fünf verschiedenen Produzenten. Man geht in ein Studio, und man nimmt auf, was die aufnehmen wollen, und man ist der kleine Fisch. Wenn man nicht macht, was man wirklich machen will oder wo man ehrlich mit dem Herzen dabei ist, zeigt sich das. Und so hatte ich mir für 1968 vorgenommen, keine Platten mehr zu machen, die nicht hundertprozentig ich waren.«

Inzwischen konnte er sich das natürlich erlauben, ohne sich sehr um die Zukunft sorgen zu müssen. John Hart-

ford, der zu offiziellen Empfängen in verwaschenen Jeans erschien, einen alten VW fuhr und in Nashville neuartige Songs verfasste, hatte *Gentle on My Mind* geschrieben und aufgenommen. Als Campbell den zündenden Text und die ohrwurmige Melodie hörte, wusste er, das war, was er suchte, und er überredete Capitol Records, davon mit ihm eine Platte zu machen. (»Zuerst war ich bei Crest Records, aber meine Gruppe hatte dort 94 Prozent weniger Hits.«) *Gentle* wurde sofort ein Erfolg und brachte ihm Gastauftritte in TV-Programmen wie »Operation Entertainment« und »Hollywood Palace« sowie in einer Bob-Hope-Show ein. Von da an war alles, was Campbell aufnahm, ein Treffer: *By the Time I Get to Phoenix*, *Hey*, *Little One* und

Steve Earle



nicht zuletzt *Wichita Lineman* (das gleichnamige Album brachte bereits am Tage seines Erscheinens eine Million Dollar Kasse). Ende jenes Jahres sah ihn eines späten Abends Tommy Smothers in der Joey Bishop Show und verkündete spontan, das sei der neue Master der Sommer-Sendereihe der Smothers Brothers bei CBS-TV. Glen Campbell konferierte diese dann so gut, dass er bereits vier Monate später seine eigene Show bekam, und im Frühjahr 1969 konnte er schon einiges mehr vorweisen als eine Ein-Mann-Kapelle: die wöchentliche »Glen Campbell Goodtime Hour« bei CBS-TV, Aufnahme-Sessions, garantierte 750.000 Dollar für Konzerte in diesem Jahr, Hauptrollen in zwei Filmen, Golf mit Bob Hope, Grundbesitz in San Diego und Los Angeles, einen goldfarbenen Cadillac und für 3.000 Dollar Stifzähne. Das Haus, in dem Campbell lebt, ist ganz schön weit weg von den Tischen in Tootsie's Orchid Lounge.

Nachdem Campbell bei Konzerten in St. Louis, Kansas City, Omaha und Wichita 180.000 Dollar kassiert hatte, war er heim nach Billstown gehetzt, um Ostern mit dem Campbell-Clan zu verbringen und dann seine Eltern auf eine Woche zu Besuch mitzunehmen damit sie bei der Show in Los Angeles dabei sein konnten. Jetzt, am Freitag nach Ostern, kurz nach dem Mittag, glich sein bescheidenes Büro am Beverly Boulevard, einer von in der schwülen kalifornischen Hitze welkenden palmenumsäumten breiten Schnellstraße, einer Parteizentrale kurz vor den Wahlen. Der Rauch wimmelte von Presseagenten, Sekretärinnen, Musikern und CBS-Leuten, und Mittelpunkt von allem waren Campbell und seine Eltern: er in gestreiften hellblauen Bauchwollhosen, Tennisschuhen und legerem Hawaiihemd, sein Vater in rostroter Nylon-Windjacke und seine Mutter in einem grün-orange-bedruckten Kleid, und die Farm-Aura umgab ihre wettergegerbten Gesichter und ergrauenden Haare wie ein Heiligenschein.

»Im Ernst?« sagte jemand zu Mr. Campbell. »Eine Versandhausgitarre für fünf Dollar?«

»Ja. Per Post bestellt.«

»Unser Briefträger war damals gerade Mr. Carroll«, warf Mrs. Campbell ein.

»Ich hab dieses alte Ding sogar noch daheim.«

»Spielt sie noch?«

»Die Schraubwirbel waren vom vielen Spielen ausgeleiert. Hab 'nen Satz neue einbauen müssen.«

Glen Campbell schaltete sich dazwischen: »Als du sie damals aus dem Pfandhaus ausgelöst hast – ich glaube, ich habe dir das noch gar nicht zurückgezahlt, Dad.«

»Aber Junge«, sagte seine Mutter. »Neues Haus, neuer Wagen, neue Möbel, Farbfernseher – das ist wohl mehr als zurückgezahlt, will ich meinen.«

Freitag war ein kritischer Tag für das Ensemble der »Glen Campbell Goodtime Hour«, die Mittwoch Abend über das CBS-TV Netzwerk gesendet wurde. Montag und Dienstag waren frei (»Wenn Sie nicht Golf spielen, werden Sie ihn nicht finden«, hatte sein Presseagent gesagt), Mittwoch und Donnerstag wurden damit verbracht, das Skript im

Büro durchzuarbeiten, und am Freitag kamen die reguläre Truppe und die Gaststars zusammen, um für die Aufzeichnung zu proben, die dann am Samstag und Sonntag in den gleich nebenan befindlichen weitläufigen CBS-Studios stattfand. Campbell machte bloß eine kurze Pause von den Proben in dem Saal auf der anderen Flurseite, aber es war ihm nicht anzumerken, unter welchem Stress er stand. Die langen Beine an den Knöcheln übereinander geschlagen und unter einen Schreibtisch geschoben, saß er gemütlich auf einem Sofa neben seiner Mutter und genoss es, als sein Vater von den neuen Schildern (»Heimat von Glen Campbell«) erzählte, die an beiden Enden von Delight aufgestellt worden seien.

»Kommen Sie viel nach Nashville?« fragte ich ihn.

»Bin hier zu eingespannt«, antwortete er.

»Sagen Sie, damals beim CMA-Wettbewerb, das war doch das einzige Mal, dass Sie in der Opry aufgetreten sind, nicht?«

»Ja.«

»Wie kommen Sie mit den Leuten in Nashville aus?«

»Die von der Branche haben mich stets anerkannt«, antwortete er. »Bin immer mal wieder hin und hab versucht, in die Opry zu kommen. War auch drei- oder viermal zum Scheibenwechslerball da und hab sogar beim Golfturnier mitgespielt, aber mit der Opry wollte es nie klappen. Hatte einfach nicht die Hitplatte und bekam so oft die kalte Schulter gezeigt, dass im mit der Zeit die Lust verloren hab. Sie wissen ja, wie das mit der Opry ist: Das Publikum muss einen kennen. Und das war bei mir nicht der Fall, jedenfalls nicht beim allgemeinen Publikum. Ist genau wie mit den Nashviller Sidemen, die wir hier draußen so schätzen, die Buddy Harmans und die Bob Moores – sind großartige Musiker, aber kennen tut sie kaum einer, es sei denn, er liest die Cover-Texte sehr genau.«

Campbell sagte, er bekomme zwar Post von Hard-Country-Fans, die kritisieren, dass er von ihrer Art Musik abweiche, aber allzu viele seien das nicht. »Nächstes Jahr werd ich weit mehr Nashville-Leute in der Show haben. Welche von der neuen Welle, wie David Houston, Jerry Reed, Jan Howard, Waylon Jennings und Bobby Bare. Also keine solchen, die sagen: »Nein, das ist keine Country Music mehr, und das mach ich nicht.« Ich finde, es ist alles zu lange getrennt gewesen. Leute wie Chet [Atkins] sind richtig für uns mit Gespür dafür, was gut ist, egal, ob Pop oder Country.« Er wurde jetzt unruhig, nahm seine Gitarre zur Hand und strich sie leise an. »Ich singe gern jede Art von Musik. Deshalb bring ich in einer Show *People* und mach dann eine Kehrtwendung und sing einen Country-Song, einfach weil er mir gefällt. Wer die Lieder schreibt oder wo sie herkommen, ist mir egal. Mich interessiert nur, ob sie gut sind, und nicht, ob sie unter Pop, Rock, Jazz oder Country fallen. Die Leute, die sich in dieser Branche halten, schaffen das, weil sie viel Talent haben, und nicht weil sie Country, Pop oder sonst was singen. Nehmen Sie Marty Robbins oder Eddy Arnold. Sie singen einfach gut, und das bei allen Arten von Liedern ...«

Campbell wurde durch ein Klopfen an der Tür unterbrochen. »Alles klar, Glen«, meldete jemand.

»Fertig?«

»Ja.«

»Okay. Muss jetzt die Probe abnehmen.«

»Glen«, sagte seine Sekretärin, »wenn Sie fertig sind, werden Sie bei CBS wegen der Kostüme gebraucht.«

»Gut.«

Mrs. Campbell fragte: »Sollen wir hier bleiben oder ...?«

»Du kannst mitkommen und zuschauen, Mom.« Campbell griff sich seine Gitarre am Hals, und mit seinen Eltern im Schlepptau stürmte er hinaus in Richtung Probesaal für den letzten Durchgang der einzelnen Nummern vor der Aufnahme am Wochenende.

Der Probesaal, ein riesiger Raum mit mehreren Fenstern auf der einen Seite und glänzenden Heizrohren aus Aluminium, die im Zickzack an der niedrigen Decke entlanglaufen, war angefüllt mit ungefähr sechzig Leuten, deutlich geteilt in drei Gruppen: die Produzenten und Autoren der Show, grimmige Männer mit bronzefarbener Kalifornienhaut, die auf Metallklappstühlen längs der einen Wand saßen und wie auf Kommando im Gleichklang ihre in schwarze Ringbücher gehefteten Skripten umblättern; auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes, in Trikots, Schlabberhosen und grellbunten Sporthemden, die Ensemblemitglieder, die um einen Tisch herumsaßen oder gegen den Flügel lehnten; und schließlich die drei Reihen Zuschauer, die entweder Angestellte des Hauses oder Bekannte von irgend jemand waren und alle mucksmäuschenstill auf ihren Regiestühlen saßen, um auch ja alles mitzukriegen und herauszufinden, wie Glen Campbell in Wirklichkeit ist. Als er in den Saal kam, der von Körperhitze und dem durch die Fenster hereinfliegenden Sonnenschein buchstäblich dampfte, ging Komiker Bob Newheart gerade seine Nummer durch, während ein bärtiger Mann im Rollkragenpullover zu seinen Füßen kniete und ihm Soufflierzettel hinhielt. Campbell brachte seine Eltern im »Publikum« unter und hörte sich Newheart bis zu Ende an.

Die Show, die sie probten, würde zwölf Abende später gezeigt werden. Gaststars waren die zierliche Sängerin Vikki Carr, Bob Newheart und das Nashviller Team Johnny Cash und June Carter. Nach Newheart probte Vikki Carr, ein bildhübsches Mädchen in hellblauem Pulli und anthrazitfarbenen weiten Hosen, und ihre klingende Stimme brachte selbst die abgestumpften Fernsehleute im Saal zum Klatschen. Dann stieg Campbell auf einen Hocker, und nach einem Fehlstart von *Gentle on My Mind* (»Mann, jeder weiß doch, wie das geht!«) ging er jenen Teil der Show durch, wo er eine Minute mit Vikki Carr plauderte und die beiden schließlich ein Duett sangen. Dann wurde der Platz freigegeben für Cash, June Carter und Cashs Band, die Tennessee Three. Als sie in der Mitte des Saales standen, bekam auf einmal alles eine ganz andere Atmosphäre. Cash schlenderte vor seine auf dem Lande groß gewordenen Musiker,

und als der vertraute tiefe Bass von *Folsom Prisons Blues* von den Wänden widerhallte, hob er das zerfurchte dunkle Gesicht zur Decke empor und begann zu singen:

*I hear that train a-comin',
Comin' 'round the bend,
I ain't seen the sunshine
Since I don't know when ...*

Und was jedem im Raum aufging, während alle mit den Füßen den Takt traten, wozu sie nicht einmal Vikki Carr bekommen hatte, das war die Tatsache, dass nur ein Schwergewicht wie ein Johnny Cash, ein Merle Haggard oder ein Hank Williams, bloß einen halben Schritt weg vom harten Ackerleben und auf die einfachste Weise von dem schreibend und singend, was er kennt, uns so anzusprechen, zu bewegen, zu rühren vermag, dass diese Gefühle, welcher Art sie auch sein mögen, noch stundenlang hinterher anhalten.

Cash und June Carter brachten dann *Jackson* und *Daddy Sang Bass*, gaben den stürmisch applaudierenden Zuhörern noch ein Dakapo, und dann war es vorbei.

Campbell fing seine Eltern ab, ehe sie zur Tür hinaus waren. Einer der CBS-Leute bat um Ruhe und stellte sie vor, woraufhin ihnen alle höflich Beifall spendeten. Dann rief Campbell sie heran, setzte sie auf Stühle in der Mitte des Saales, drückte seinem Vater eine Gitarre in die Hand und nahm zwischen ihm und der Mutter Platz.

»Na, Mom«, fragte Campbell, »wie steht's mit deiner Stimme?«

»Ach, du lieber Gott, Glen, ich ...«

»Dad, brauchst du was zum Anwärmen?«

»Nein, ich bin jederzeit bereit.«

»Hast du deinen Maulhobel mit?«

»Ja.« Mr. Campbell holt eine zerbeulte alte Mundharmonika aus seiner Hemdentasche und pustete sie sauber. »Gehen wird das Ding ja wohl noch. Meine Enkelkinder haben die Stimmzungen fast 'rausgeblasen.«

»Na, dann wollen wir den Leuten mal zeigen, was richtiges Spielen und Singen ist«, sagte Campbell, und alle drei stimmten sie erst ein altes Kirchenlied und dann einen Hard-Country-Song an, in dem von Unterhaltszahlungen die Rede war. Los Angeles ist also doch nicht so weit weg von Billstown in Arkansas.

Die Zukunft

*Der Sender WSM Nashville hat heute bekanntgegeben, dass er eine Studie über die wirtschaftliche Durchführbarkeit des Baues eines neuen Hauses für die Grand Ole Opry mit ringsherum einem Touristenzentrum in Auftrag gegeben habe. Der neue Komplex soll den Namen »Opryland, USA« erhalten.
Presseverlautbarung, Oktober 1968*

Im Frühjahr 1969 veröffentlichte Columbia Records ein in Nashville aufgenommenes Album von Bob Dylan, einem Jungen aus Minnesota, der zum Liebling der Folk-Musik-Fans in New York geworden war. Dylans Ruf basierte auf Protest-Songs wie *Blowin' in the Wind* und Balladen wie *John Wesley Harding*, gesungen in einer mystischen, klagenden, einfachen und direkten Art, und er war zu so etwas wie einer Legende geworden für die jungen Leute, die sich darin hervortaten, Geld für Biafra zu sammeln, bei Notstandsprogrammen in Mississippi mitzuarbeiten und sich mit Boykottplakaten vor Gemüseläden aufzubauen, die Weintrauben aus Kalifornien verkauften. Diese neueste LP aber, *Nashville Skyline*, war etwas ganz anderes. Dylan hatte sie in Columbias Studio A in der Music Row aufgenommen, demselben Ort also, wo Marty Robbins, Carl Smith und Johnny Cash ihre Country-Platten machten. Das erste Lied des Albums war sogar ein Duett mit Cash (*Girl from the North Country*), und der Titelsong stammte von Cash – selbst ein Idol der revolutionären studentischen Jugend des Landes, im Herzen aber ein Farmboy aus Arkansas, der findet, dass wir in Vietnam »die Außenpolitik unserer Regierung unterstützen müssen«, und sich gar nichts aus »Hippahs« macht. Das Album zeigte einen ganz neuen Bob Dylan, der Country-Lieder mit simplen Texten und dem Nashville Sound im Hintergrund sang, und die Vorbestellungen waren so zahlreich gewesen, dass Columbia sich bereits um das Zertifikat für eine Goldene Schallplatte beworben hatte, noch ehe die Scheibe auf den Markt kam.

Die bloße Nachricht, dass Dylan zu Aufnahmen in die Stadt kommen werde, hatte in Nashville natürlich ein Summen wie in einem Bienenstock ausgelöst. (»Er weiß eben, wo man gute Sidemen findet!«) Das Interesse steigerte sich gewaltig, als etwas von einem geplanten Dylan-Cash-Duett durchsickerte. (»Sie sollen sich auf einem Parkplatz begegnet sein und gleich beschlossen haben, was Gemeinsames zu machen.«) Und als das Album dann herauskam, war die Stimmung, als wäre Nashville von der UN anerkannt worden. (»Selbst der Titel ist *Nashville!*«) Aber niemand, nein, wirklich niemand war auf das vorbereitet, was Dylan dann in dem Interview mit *Newsweek* äußerte.

Dylan, sagte das Nachrichtenmagazin, »scheint wenig begeistert von der musikalischen Richtung, in die ihn viele seiner Verehrer bisher gedrängt haben, beziehungsweise in Zukunft drängen wollen.« Er plane, im Sommer in Cashes großer TV-Show aufzutreten, und er fühle sich beim Country-Music-Machen in Nashville viel mehr daheim als in New York. (Was der Row natürlich runter ging wie Honig.) »Das ist genau die Sorte Lieder, wie ich sie schon immer gern geschrieben hätte, wenn ich gekonnt hätte, wie ich wollte«, sagte er. »Diese [anderen] Songs sind alle in der New Yorker Atmosphäre entstanden. Ich hätte kein einziges davon geschrieben – oder sie so gesungen, wie ich es getan habe –, wenn ich nicht in New York herumgesessen und Sängern und Musikern in den New Yorker Cafés und dem Gequatsche in all den schwülstigen Salons gelauscht hätte. Als ich nach New York kam, zeichnete sich deutlich ab, dass etwas im Kommen war – die Folk-Musik –, und so tat ich mein Bestes, mich darauf einzustellen. Ich war eben zur rechten Zeit da, sozusagen mit gezückter Feder ... Ich finde den Geist der [neuen] Musik großartig ... Und ich würde auch gern sehr viel mehr davon schreiben.« Später sagte Cash über seine Freundschaft mit Dylan: »Ein paar Presseleute haben versucht, das aufzubauschen. Dass es ihnen unbegreiflich sei, wie wir Freunde sein können und so weiter. Nun, es gibt Leute, die mir sympathisch sind, und Leute, die mir unsympathisch sind. Er kann singen, und was er singt, kommt ihm von Herzen. Das erklärt alles – deshalb betrachte ich ihn als meinen Freund.«

In gewissem Grade verkörperte dieses Gipfeltreffen der Könige von Country und Folk die Zukunft der »Country Music«. In Anführung, weil es mit dem neuen Jahrzehnt schwierig wurde zu definieren, was »Country« war und was nicht. Natürlich gab es noch reine, ungeschminkte,

kernige Country Music: George Jones' osttexanisches Näseln, Wanda Jacksons zickige God-Didn't-Make-Honky-Tonk-Angels-Predigten oder einfach so ziemlich alles von Ernest Tubb, Roy Acuff, Porter Wagoner oder Kitty Wells. Die Glen Campbells, Bobby Russels, Eddy Arnolds und Roger Millers dagegen machten bereits so oft Abstecher in die Pop-Musik (»Pop-Country« nannte man das in Nashville), dass die noch verbliebene ganz reine Country Music auf eine kleine Ecke der Musikwelt isoliert war: ländliche Radiostationen, Barn-Dances, jährliche Fiedlerwettbewerbe in den Bergen des Südens, die Grand Ole Opry. Was dagegen bei der großen Masse ankam, verrät beispielsweise ein Blick auf die Top-Ten-Singles von *Billboards* Country-Hitliste für die mit dem 11. Januar 1969 endende Woche. Fünf davon hatten aus diesem oder jenem Grunde die Grenzen der Country Music überschritten: Cashes *Daddy Sang Bass*, weil sie Cash war, Campbells *Wichita Lineman*, weil sie Pop war, Waylon Jennings' *Your Love*, weil sie Schmalz war, Tom T. Halls *Ballad of Forty Dollars*, weil sie Folk war, und Eddy Arnolds *They Don't Make Love Like They Used To*, weil sie Arnold war. Jede dieser Aufnahmen hätte von »Pop«-Sendern gespielt werden können – und manche wurden es auch. Und wenn Studenten die reine Hard-Country Music für sich entdeckten, dann oft deshalb, weil sie sie »herrlich primitiv und urwüchsig« fanden: Bill Monroe und die Bluegrass Boys, Flatt & Scruggs (die sich 1969 trennten), Acuff, Wagoner und George Jones. Würde es eine Vermischung der Musik geben, was bedeutete, dass sich die Unterschiede zwischen Country, Pop, Folk, Blues, Jazz und allem anderen völlig verwischten? Würde Roy Acuff, in seinem Alter, nachdem er ein Leben lang das gesungen hatte, was er am besten kann, würde selbst Roy Acuff anfangen, zur Mitte überzuwechseln? »Gehen Sie in die kleinen Landstädte, und Sie werden merken, dass man die Acuffs dort immer noch mag«, sagte Jack Stapp von Tree Publishing in Nashville und resümierte damit die Zukunft wohl so gut wie es nur möglich ist. »Es wird immer Country geben, und es wird immer Pop geben. Aber beide überschneiden sich so, dass jedes Jahr eine bestimmte Anzahl von Country-Songs mehr oder weniger Pop sein werden. Dennoch glaube ich nicht, dass beide jemals völlig zu einer Musik verschmelzen.« Das Dylan-Album bedeutete also nichts weiter, als dass Folk und Country einander auf halbem Wege entgegengekommen waren. Vorübergehend. Denn Dylan ist genauso wenig bereit, seinen Rucksack zu schnüren und zu einem neuen Leben nach Nashville zu trampeln wie Johnny Cash vorhat, mit June und den Kindern nach New York zu gehen und in einem Nachtlokal im East Village zu singen. Aber Dylan macht einige Sachen, die Cash gefallen und umgekehrt, und beide sind groß genug, dass sie sich erlauben können, Anleihen beieinander zu machen. Das Ergebnis ist bessere Country Music und bessere Folk-Musik. Wenn die Schranken fallen und die Verbindung hergestellt ist, hilft das allen. Liberalismus in Reinkultur.

In Wirklichkeit ist es natürlich nicht Liberalismus, was die Veränderungen in dem bewirkt hat, was einmal

Country Music war. Nennen wir es freie Marktwirtschaft beziehungsweise Konkurrenzkampf oder auch schlicht Jagd nach dem Dollar. Der galoppierende Kapitalismus erfasste die Country Music in den sechziger Jahren, und wir haben bereits viele Beispiele genannt (siehe Singleton, Shelby S., und Owens, Alvis Edgar »Buck«). Gute alte Country-Boys gedachten einfach nicht mehr mit anzusehen, wie Eddy Arnold, Dean Martin, Jimmy Dean und Patti Page mit mehr oder weniger unechten Country-Songs Geld schafften, und so begannen sie, es ihnen gleichzutun und von ihren Autoren Lieder zu verlangen, die nicht so ländlich waren – »so verdammt nasal, wimmernd, eckig und ungeschliffen«, hatte Jack Stapp gesagt –, und dann begannen sie, sich nach eigenen Netzwerk-Fernseh-Shows umzuschauen. Und Pop-Stars begannen, zu Aufnahmen nach Nashville zu gehen. Und die Nashviller Sidemen begannen, sich auf diese Pseudo-Country-Music einzustellen. Und die jüngeren Leute in Nashville begannen, über alle zu lästern, die immer noch Hard-Country-Songs herausbrachten. Und das Geschäft ging so gut, dass die Musikindustrie Nashville jährlich fast 100 Millionen Dollar brachte. Und jemand erfand dafür den Namen »Countryopolitan Music«. Und das ganze Land meinte, dass der wirkliche Spiegel der Country Music eher die »Glen Campbell Goodtime Hour« als die Grand Ole Opry sei. Und langsam wurde man in Nashville sehr um das Image besorgt. Wir müssen aus diesem feuergefährlichen alten Kasten heraus, hieß es plötzlich vom Grand Ole Opry House; was, grob gesagt, einem Vorschlag gleichkam, den Turm von Pisa abzureißen, weil er schief ist. »Schreiben Sie nicht, die Fans kämen per Bus her«, ermahnte die Opry-Verwaltung die Presse. Sie haben eigene Wagen und ein Jahreseinkommen von durchschnittlich fast 10.000 Dollar. Mag sein, dass die Country Music einmal in Kneipen wie Tootsie's Orchid Lounge ihren Anfang genommen hat, aber deren Existenz will man jetzt nicht mehr wahrhaben. Image.

Ein Gespräch in dem Restaurant im obersten Stockwerk vom Third National Bank Building in Nashville mit E. W. (Bud) Wendell, dem Direktor der Grand Ole Opry. Ein angenehmer, frischer, wolkenloser Januartag. Das Lokal voller Geschäftsleute. Martinis und Filets Stroganoff. Hoch über dem Smog, dem Verkehr, den Slums und dem Lärm. Wendell, ein nicht eben redseliger Mann, der, nach dem Urteil aller, seinen Job versteht. Ob er den Artikel in Harper's Magazine gelesen habe – einen der besten, der je über die Opry geschrieben worden sei? Den von Larry L. King.

»H-m«, sagt Wendell.

»Haben Sie King kennen gelernt?«

»Nur die paar Minuten, die er hier war. Er kam rein und ist gleich wieder raus. Wie es die meisten dieser Burschen machen.«

»Aber er scheint doch sehr gute Arbeit geleistet zu haben ...«

»Mag sein. Diese New Yorker kommen rein und ...«

»King ist Texaner.«

»Nun, jedenfalls kommen die rein und finden, dass wir ein Verein von Hinterwäldlern seien, und dann gehen sie hin und schreiben in diesem Sinne. Ich hatte von diesem King gehört. Dass er ganz gut sein solle, für renommierte Zeitschriften schreibe, und alles. Aber ehrlich gesagt, ich war ein wenig enttäuscht. Zu guter Letzt entdeckte er Tootsie's Kneipe wie alle.« Wendell fand es angenehmer, von den Plänen für ein neues Opry House zu sprechen. »Opryland, USA, wird wirklich ganz groß: Campingplatz, Reitgelegenheiten, Geschäfte für Western-Kleidung, Rodeo-Ring, Plattengeschäfte, Fernsehateliers, vielleicht sogar Plattenstudios. Das Größte aber wird das neue Opry House sein. Das alte hat jetzt siebenundsiebzig Jahre auf dem Buckel.

Nein, es ist nicht von den Feuerschutzbehörden zum Sterben verurteilt. Wir haben starke Blitzableiter legen lassen, Sprinkler installiert, Notausgänge eingebaut, die sanitären Anlagen erneuert und alles, als wir es vor sechs Jahren von der Ryman-Stiftung kauften. Aber im Sommer wird es im Saal zu heiß. Außerdem ist es zu klein. Fernsehübertragungen sind dort schwierig zu machen. Und das Haus fällt sowieso unter den Stadtsanierungsplan. Wir sind auf der Suche nach zweihundert Acre irgendwo am Stadtrand.«

»Das Ryman hat aber eine große Tradition«, warf ich ein. »Womöglich werden viele nicht begeistert sein, wenn Sie umziehen.«

»Das glaube ich nicht. Haben Sie schon mal am 4. Juli

Tammy Wynette



drin gegessen?»

»Ja, aber Drehsessel und Klima-Anlage – das scheint einfach nicht zu passen. Die Opry wäre nicht mehr die alte.«

»Tradition«, sagte er. »Gewiß, die Opry und das Ryman Auditorium sind große Traditionen. Neue Sänger kommen hierher und sagen: ›Sich vorzustellen, dass ich auf derselben Bühne stehe, wo Hank Williams gestanden hat!‹ Nun ja. Vielleicht lassen wir's bei einer Renovierung bewenden. Ober aber wir nehmen die alte Bühne einfach mit.«

Das zeigt, dass es mit der Country-Music-Industrie wirklich nicht schlecht stehen kann. Campbell, Cash, Buck Owens haben wöchentliche Netzwerk-TV-Shows. Dylan, Connie Francis, Dean Martin, Jimmy Dean singen »Country«-Songs. Die Jugend Europas entdeckt die »Country« Music. Lächelnde japanische Cowboys in breitkrempigen Hüten und befitterten Kostümen versuchen in einer fernöstlichen Grand Ole Opry *High Noon* wie Tex Ritter zu singen. Fast 100 Millionen jährlich für Nashville. Studenten in Harvard erklären, sie seien verrückt nach »Country« Music. Screen Gems richtet in Nashville ein Büro ein, um da zu sein, wenn musikalische Tonspuren mit dem Nashville Sound aufgenommen werden. Jose Feliciano, ein talentierter blinder Puertorikaner, der im spanischen Harlem aufgewachsen ist, spielt »Country«-Lieder. Bill Monroe und die Bluegrass Boys beherrschen die Szene auf dem Newport Folk Festival. Die Opry zieht um in ein neues Haus mit Klima-Anlage und mehr Platz für Fernseh-Aufnahmeteams. Nein, um die Industrie steht es wahrlich nicht schlecht. Aber, fragt man sich, was wird mit der Musik – der richtigen So-ist's-bei-uns-daheim-im-Süden-Country-Music –, wenn das alles einmal vorbei ist? Was wird dann aus einer der wenigen Formen amerikanischer Musik, die wir haben? Wen kümmert's? Wesley Rose – aber den aus Gründen, die verdächtig kommerziell sind; Bill Monroe und Roy Acuff – aber denen bleibt keine andere Wahl; die John Edwards Memorial Foundation – aber die gehört schließlich zur Universität von Kalifornien und wissenschaftet sich selber tot, außerdem ist sie bankrott; Pete und Mike Seeger und die New Lost City Ramblers samt all ihren Anhängern an Colleges und in Folk-Lokalen – aber sie sind gegenüber der Opry genauso engstirnig wie die Opry gegenüber ihnen. »Die Elemente, die den ländlichen Sound hervorgebracht haben, sind im Schwinden begriffen«, sagt Bill C. Malone. »Niemand wird je wieder so klingen wie die Performer der ersten Zeit. Die Faktoren, die zu dem Stil von Sängern wie der Carter Family oder den Blue Sky Boys beigetragen haben, waren keine synthetischen kommerziellen Schöpfungen, sondern das Ergebnis tief verwurzelter Lebensweisen und Verhaltensformen, gezeugt vorn ländlichen Milieu. Wenn man die ländlichen Musikstile erhalten will, müsste man auch die Kultur erhalten, deren Produkt sie sind, eine Gesellschaft, die gekennzeichnet war durch kulturelle Isoliertheit, Rassismus, Pauperismus, Ignoranz und religiösen Fundamentalismus. Es dürfte wohl kaum jemand ernsthaft vorschlagen wollen, zu einer solchen Gesellschaft zurückzukehren, trotz der Einfachheit und der gefühlsmäßigen

Reize, die sie vielleicht bieten würde.«

Das trifft den Nagel auf den Kopf. Die Zeiten ändern sich. Und mit ihnen der Geschmack. Wir bilden uns nur eben gern ein, dass es genügend Merle Haggards geben werde, die in San Quentin eingesessen haben und dann darüber auf ihre schlichte Weise Lieder schreiben; dass weitere Johnny Cashes kommen werden, die viel Leid durchgemacht haben und uns dann in Songs davon erzählen; dass neue Porter Wagoners auftauchen werden, die weiter davon singen, wie schwer es war, als sie einen Laster durch die brütende Missouri-Hitze steuern mussten, um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Selbst in Kitschromanen lässt sich Wahrheit finden. »*Don't come home a-drinkin' with lovin' on your mind*« mag zwar eine banale triviale ja sogar primitive Zeile sein, aber es gibt nun einmal verdammt viele arme Kerle in der Welt, die ihre Frauen einfach nicht lieben können – und damit ist hier gemeint: nicht mit ihnen schlafen können –, ehe sie nicht in einer Straßenkneipe oder einem Strip-Lokal ein paar Gläser gehoben haben. Mögen wir ruhig lachen, doch wir wissen, dass es so ist. Vielleicht war es das, was an der Country Music immer gestört hat. Dass sie zu echt war. Und, jawohl, zu primitiv.

Mit den Po' Boys auf Tournee

*Auf Tournee arbeiten, das ist wie in der Postkutschenzeit einen Geldtransport überfallen: Man kommt, kassiert, verschwindet.
Marty Robbins*

Die Session hatte an einem eiskalten Freitag im Januar abends um zehn Uhr begonnen, und zuweilen sah es so aus, als würde sie nimmer enden und die längste Nonstop-Aufnahme in der Geschichte der Musik werden: *My Life* und *To Be Alone* von und mit Bill Anderson, produziert von Owen Bradley, Decca Records, Programmbeginn alle drei Stunden, bühnennahe Stehplätze in Bradley's Barn, Kaffee-Selbstbedienung, durchgehend geöffnet. Wenn ein Owen Bradley mit einem Bill Anderson eine Aufnahme macht, kann nur die Gewerkschaft sie zum Aufhören zwingen, und selbst dann würden sie womöglich schwarz weiterarbeiten. »Ich weiß nicht, Owen, aber das klang eben nicht ganz richtig«, sagt Anderson und verlangt einen neuen Start. »Bereits ganz gut, alle Mann, doch versuchen wir's noch mal mit ein paar Glanzlichtern drauf«, sagt Bradley, und schon wird abermals angefangen. Gegen ein Uhr nachts hatten sie endlich genug und entließen die vier Backgroundsänger und sieben Musiker, aber Bradley und Anderson blieben noch bis vier in der Barn, nur sie beide, und legten hier und da letzten Feinschliff an Andersons Stimme.

Die Uhr zeigte schon fünf, als Anderson nach Hause kam in die komfortable Villa auf einer Privatinsel, 20 Meilen östlich von Nashville, die er sich erst vor kurzem gekauft hatte. Er knipste ein paar Lampen in dem leeren Haus an und stellte sein Koffergerät auf die Küchenanrichte, begierig, das Kopieband zu hören, das er von den beiden neuen Songs gemacht hatte. Und während er es einlegte, erinnerte er sich an eine Nacht vor zehn Jahren, als er unter weniger

günstigen Umständen ein gleiches getan hatte. Er lebte damals in einer Mietskaserne im Zentrum von Nashville, einer von vielen jungen Country-Sängern, die kämpfen mussten, um sich durchzusetzen; und als er anfang, das Band von seiner ersten Aufnahme-Session abzuspielen, früh um fünf Uhr, kamen der Hauswirt und die Polizei und bummerten gegen seine Tür, und er musste wegen Verursachung ruhestörender Lärms auf der Stelle ausziehen, und so fuhr er dann, mit seiner gesamten Habe auf dem Rücksitz eines alten Fords, in der Stadt herum, bis er gegen zehn Uhr vormittags für längere Zeit auf Tournee gehen konnte. Jetzt, da er es zu einem von Nashvilles Superstars gebracht hatte, konnte er sich seine Bänder wenigstens in Ruhe anhören, und so drehte er auf volle Lautstärke und ließ die schmissigen Töne des neuesten Liedes, das er geschrieben und aufgenommen hatte, *My Life*, die Stille des Old Hickory Lake durchdringen:

*You don't understand the pattern of my life
Because my life has got no pattern;
You don't see and you can't feel the wind
That's blowin' at my back and saying, „Move, boy“;
You think this burning fever in my heart is just a folly,
And I'm throwin' away my happiness by leaving you;
Well it's my life, throw it away if I want to ...**

* Du verstehst das Schema meines Lebens nicht, denn mein Leben hat gar kein Schema; du siehst den Wind nicht, kannst ihn nicht spüren, der mir in den Nacken weht und mich auffordert: »Geh weiter!« Du hältst dieses brennende Fieber in meinem Herzen nur für einen Spleen und glaubst, ich würde mein Glück von mir werfen, wenn ich dich verlasse. Aber dies ist mein Leben, und das kann ich wegwerfen, wenn ich will ...

Es war ein gutes Lied, aber eine abrupte Abkehr vom Anderson-Stil, der stets Süße und Licht bedeutet hatte: den sanften, einschmeichelnden Balladen, die ihn zum Abgott aller Weiblichkeit zwischen Bangor und San Diego gemacht und ihm jährlich eine Viertelmillion Dollar eingebracht hatten. Dies hier war ein bitterer Song, und Anderson war nicht sicher, wie sein Publikum reagieren würde. Er wusste nur, dass er seine echten Gefühle zum Ausdruck gebracht hatte. Das Lied war für die Frau geschrieben, die er geheiratet hatte, als sie die errötende Tochter eines Atlanta-Polizis-

ten war und er als Einspringer bei Country-Bühnen-Shows 50 Dollar den Abend verdiente. Jetzt lebten sie getrennt: sie mit den beiden Töchtern in dem großen Haus auf der anderen Seite der Stadt, er hier in der Villa am See, und eine Scheidung schien unausweichlich.

Anderson spielte das Band immer wieder, fast eine Stunde lang. Dann schaltete er das Gerät ab, knipste das Licht aus und kroch ins Bett, um noch ein bisschen zu schlafen. Am Samstag Abend würde er in der Opry auftreten, Anfang der nächsten Woche drei seiner syndizierten Fernseh-Shows aufzeichnen und anschließend auf Tournee gehen: 20 Konzerte in 24 Tagen, das erste in Altoona, das letzte in Boston. Das einzige Geräusch im Hause war das Surren der Zentralheizung.

Es ist ein Wunder, dass überhaupt jemand im Show-Business ein längeres Verheiratetsein schafft. Die Anforderungen an Zeit, Gefühl und Energie sind so groß, dass davon nichts mehr für die Ehe übrig bleibt. Hemingway hat einmal gesagt, zu lieben und gleichzeitig zu schreiben sei unmöglich, weit beides vom selben Motor getrieben werde. Ähnliches gilt für verheiratet und im Show-Business sein. Und für den normalen Nashviller Star komprimieren sich die Hindernisse noch, weil nirgends so viel auf Tournee gegangen wird wie in der Country Music. Bus, Flugzeug, Station-Car und Eisenbahn – du versuchst es mit allen Verkehrsmitteln. Flagstaff, Berkley, Harrisburg, Amarillo, Logansport und Grand Rapids – du nimmst alle Orte mit. Football-Plätze, High-School-Turnhallen, Kirmeswiesen, Rathaussäle, Honky-Tonk-Lokale und Sportstadien – du spielst überall. Die durchschnittliche Lebensspanne eines Country-Hits ist so kurz, dass du, wenn du mit einem in die Schlagerparaden gekommen bist, sofort damit auf Tournee gehst, um Geld mit ihm zu machen, ehe er verblasst. Schreib ein Lied, nimm es auf, geh damit auf Reisen; schreib ein neues, nimm es auf, sing es in Konzerten tot. Habe genug erfolgreiche Songs und werde ein regulärer Opry-Star, denn das erhöht deine Tourneepreise – und bedeutet, dass du wieder losziehst. Werde so groß, dass du deine eigene Fernseh-Show bekommst, denn das gibt dir die Chance, in jeder Stadt, wo sie gesehen wird, ein ausverkauftes Haus zu haben – und bedeutet, dass du schön dumm wärst, würdest du diese Lage nicht ausnutzen; also heißt es, abermals Lebewohl zu Frau und Kindern sagen. Mach unterwegs Abstecher, um die Disk-Jockeys zu besuchen, sonst spielen sie deine Scheiben nicht mehr. Verbringe Zeit mit deinen Fans, sonst hören sie auf, deine Platten zu kaufen. Schreib oder finde die richtigen Songs, sonst macht keiner mehr Aufnahmen mit dir. Es ist ein nie anhaltendes Karussell, das sich so schnell dreht, dass einem schwindlig wird und bei dem es keine Regenversicherung gibt, und nur wenigen, die versucht haben auszusteigen, ist es gelungen, auch wieder einzusteigen.

Bill Anderson hat den Preis bezahlt, aber dafür war er, als die sechziger Jahre zu Ende gingen, einer der rund 15 aus Nashville hervorgegangenen Entertainers, die als so-

nannte Superstar-Klasse rangierten. Nach zehn Jahren in diesem Teufelskreis verdiente er jetzt 250.000 Dollar jährlich, hatte seine eigene syndizierte TV-Show (von rund 80 US-Sendern gezeigt, außerdem vom Armed Forces Radio and Television Service für eine Million amerikanischer Soldaten in 21 Ländern übernommen), kassierte Konzertgagen von 1.500 Dollar, war einer der bestaussehendsten und beliebtesten Opry-Stars und hatte mehr BMI-Komponistenpreise gewonnen als je jemand zuvor. Sein Einkommen ermöglichte ihm die beiden Häuser, zwei Cadillacs, eine der besten (und bestbezahlten) Nashviller Bands, einen eigenen Chauffeur und Mechaniker für seinen spezialangefertigten Bus, einen persönlichen Manager, zwei Sekretärinnen, zwei Dutzend maßgeschneiderter Show-Kostüme, das Stück zu 800 Dollar, sowie einen eigenen Musikverlag und die Firma Bill Anderson Golden Guitar Shirts.

Obgleich auch er ganz unten anfangen musste, schaffte er es schneller als die meisten anderen. Er wuchs in Decatur in Georgia auf, einem Vorort von Atlanta, wo sein Vater heute noch eine Versicherungsagentur betreibt. Als er auf der High School war, wollte Anderson eigentlich Baseball-Profi werden, obwohl er eine Country-Band hatte und bei Schulbällen, Clubabenden und im örtlichen Fernsehen spielte. Auch auf der University of Georgia hegte er noch den Baseball-Traum, aber dann stellte er sich eine neue Band zusammen (trug den grellroten Cowboy-Anzug und die weißen Stiefel, wovon Billy Dillworth gesprochen hatte), und in seinem ersten Studienjahr beteiligte er sich an einem vom Athens Lions Club ausgeschriebenen Talentwettbewerb und gewann ihn. Er ließ Baseball Baseball sein und konzentrierte sich auf sein Studium an der zeitungswissenschaftlichen Fakultät mit dem Spezialgebiet Rundfunk- und TV-Journalistik; den Gedanken, das Singen zum Beruf zu machen, hegte er nur ganz vage (»obwohl mir immer viele dazu rieten«). In seinem zweiten Universitätsjahr wohnte Anderson in Commerce in Georgia, wo er nachmittags eine Disk-Jockey-Country-Sendung machte, und er fuhr jeden Morgen zu den Vorlesungen nach Athens hinüber; in seiner Freizeit schrieb er seine ersten Lieder. Ende jenes Jahres, 1967, schnitt er sich die Adresse von TNT Records in San Antonio aus einem Katalog heraus und schickte vier Songs dorthin, wovon zwei angenommen wurden. Die davon gemachte Platte war zwar alles andere als ein Verkaufsschlag, aber Anderson hatte jetzt immerhin seinen Fuß in der Tür.

»Etwa ein Jahr später wollte ich auf Biegen und Brechen eine weitere Platte herausbringen«, erzählt er. Er habe auf dem Dach des zweistöckigen Hotels gesessen, wo er in Commerce wohnte, und sei inspiriert worden, ein Lied mit dem Titel *City Lights* zu schreiben. (»Dazu brauchte man wirklich Inspiration – um in dem Nest Commerce ein ›Lichtermeer‹ zu sehen.«) Dann habe er dieses Lied und noch ein weiteres aufgenommen und das Tonband an TNT geschickt. »Dort erklärte man: ›Nun, wir glauben zwar nicht, viel davon absetzen zu können, aber wenn es Sie glücklich macht und wir dafür die Rechte an den Songs

bekommen, werden wir rund 500 Platten pressen und Sie Ihnen schicken. Sie können sie ja in Ihrem Bekanntenkreis absetzen«. Anderson bekam seine 500 Scheiben und verkaufte oder verschenkte sie, aber irgendwann wurde *City Lights* in Nashville gehört, und Ray Price machte eine Platte davon – einen der großen Country-Songs von 1958. Im August des gleichen Jahres unterzeichnete Anderson einen Kontrakt mit Decca (man wollte ihn eigentlich nicht als Sänger haben, aber er setzte sein Komponistentalent als Druckmittel ein, den Vertrag auf Plattenaufnahmen auszuweiten), und im Jahr darauf beendete er sein Studium und übersiedelte nach Nashville. Keine zwei Jahre später, und er wurde ins Ensemble der Grand Ole Opry aufgenommen. 1963 schrieb und sang er eine schwungvolle Ballade mit dem Titel *Still*, und sie brachte ihm bald so viele Preise und Trophäen ein, dass er kaum noch wusste, wohin damit. Billboard kürte ihn zum »Top Country Songwriter 1963« und erklärte ihn 1964 und 1965 sogar zu einem der drei größten Country-Komponisten aller Zeiten. Ja, und heute noch bringt ihm einmal im Jahr die Post einen kleinen Scheck von TNT Records über Tantiemen von jenem Lied, zu dem ihn vor über einem Dutzend Jahren das »Lichtermeer« von Commerce angeregt hatte.

Andersons Stil ist eine eigenartige Mischung von Altem und Neuern. In traditioneller Weise tritt er in bunten, stark befütterten Western-Kostümen auf (»Ich bin der Meinung, dass sie einen auf der Bühne nicht in der gleichen Kleidung sehen wollen, die der Mann neben ihnen im Parkett anhat«); er ist bestenfalls ein mittelmäßiger Sänger, hat ja wegen seiner dünnen Stimme auch den Spitznamen »Flüster-Bill« (»Machen wir uns nichts vor, ich habe nichts weiter als Stil, so wie fast alle anderen auch in unserer Branche«); die Songs, die er schreibt, sind Schnulzen über unglückliche oder zurückgewonnene Liebe; und manchmal schlägt er auf der Bühne die Syruptöne eines Sektenpredigers an (»Vielen, vielen Dank, dass Sie diesen Abend mit uns verbracht haben«). Aber er hat Neues in die Country Music eingeführt, Dinge wie Geschäftssinn, Showmanship, telegenes Aussehen und ein intensives, manchmal zu intensives Bestreben, bei den Disk-Jockeys und den 1.500 Mitgliedern seines Fan-Clubs als netter Kerl zu gelten (er erhält pro Woche 500 Verehrerbriefe). Er treibt sich selbst unablässig und unnachgiebig voran (mit dem Ergebnis, dass er 1966 einen Nervenzusammenbruch erlitt), versucht zuweilen mit den jüngeren Songwriter in der Country Music Schritt zu halten (auf seinem Nachttisch liegt ein Exemplar von Rod McKuens *Lonesome*), hat ein offenes Auge für die Möglichkeiten, die das Netzwerk-Fernsehen Country-Stars eröffnet, und könnte, wenn er wollte, das anstrengende Tourneeleben aufgeben – die Tantiemen aus der Backliste der Songs, die er geschrieben hat, bringen ihm ein festes und nicht eben schlechtes Einkommen (sein Scheck von BMI für 1968 belief sich allein für Rundfunksendungen seiner Lieder auf 37.000 Dollar). 1969 produzierte Decca ein Doppelalbum, *The Bill Anderson Story*,

eine Sammlung seiner erfolgreichsten Hits, und machte ihn somit zum erst fünften Sänger, dem diese Ehre zuteil wurde. Zu jenen, die die größten Stücke von ihm halten, gehört Hubert Long, der die ersten Erfolge von Moss Rose Publications und Hubert Long International zum nicht geringen Teil Andersons frühen Songs verdankte und in ihm nicht weniger als den nächsten Glen Campbell sieht: »Ihm fehlt nur noch ein Lied wie *Phoenix*. Er ist besser vorbereitet auf eine große Netzwerk-TV-Show als es Campbell war, und es ist jetzt nur noch eine Frage der richtigen Chance.« Sagt Anderson: »Ich hatte von allem, was ich bisher erreicht habe, nie etwas vorher geplant. Es kam sehr schnell, aber nichts davon war von mir geplant. Ich finde, wenn man die Dinge zu sehr vorausberechnet, kann man sich leicht verkalkulieren. Als Chet Atkins sich in jener Phase seiner Karriere befand, in der ich jetzt in der meinen bin, hat er sich wohl kaum als der Top-Manager und erfolgreiche Plattenproduzent gesehen, der er inzwischen geworden ist. Was mir als Ziel vorschwebt, ist, etwas zu machen, das mit der Branche zu tun hat, ohne Tourneekonzerte geben zu müssen. Und trotzdem glaube ich, mal so etwas zu werden, wie Eddy Arnold; es würde mir sicher fehlen, wenn ich nicht in irgendeiner Form auftreten könnte.«

Nun, zum Auftreten gab es genügend Gelegenheit während jener ersten Wochen des Jahres 1969, als Anderson und seine Band, die Po' Boys, ihre längste diesjährige Tournee machten. Anderson war den Dezember über in Nashville geblieben, um seine Batterien für ein weiteres Jahr aufzuladen: hatte Lieder geschrieben, Plattenaufnahmen und Fernsehaufzeichnungen gemacht, Post beantwortet, sich um die Geschäfte gekümmert, die Januartournee zusammengestellt, an der Opry gesungen. Gegen Ende der ersten Januarwoche waren die Platten *My Life* und die Aufzeichnungen der »Bill Anderson Show« bei WSIX Nashville für einen Monat unter Dach und Fach, und dann hatten er und die Truppe den Luxusbus bestiegen (neun Kojen, zwei Bäder, Fernsehapparat, für jeden einen eigenen Schrank) und waren nach Norden gefahren, wo das Geld zu holen ist: Altoona, Buffalo, Akron und weiter nach Kanada, zurück nach Erie, Rochester, Hartford und abermals hinauf nach Kanada, dann wieder Kurs Süden: Providence, Scranton und New Bedford. Die Tournee, arrangiert von einem stirnrundelnden, Zigarren rauchenden Promoter aus Rochester namens Abe Hamza, mochte zwar eine Gewalttour sein (fast 1.000 Meilen in 24 Tagen), war aber einträglich – allein schon Anderson und die Po' Boys bekamen für jedes der 20 Konzerte 1.250 Dollar.

Das Publikum war überall gut gewesen, und der letzte Januarabend hatte keine Ausnahme gemacht: rund 3.500 Menschen füllten die Symphony Hall in Newark. Sponsor der Show war WJRZ, einer der heißesten Sender der Stadt, der fett davon wurde, dass er die aus dem Süden in das Gebiet rings um New York Verpflanzten mit Country Music fütterte. Damit sich die Jungs auch wie daheim fühlten, hatte eine freundliche füllige Frau, die ganz verrückt nach Anderson war, hinter der Bühne ein Büfett mit Käse, Sand-

wiches und Kaffee aufgebaut (»Genauso hab ich's vor zwei Wochen gemacht, als sie in Scranton spielten«). Und so war am nächsten Morgen, einem Samstag, die Stimmung relativ gut, als sie wieder einmal in den Bus stiegen – für die letzten Etappen: Syracuse am Abend, Boston am Sonntag und dann heim nach Nashville.

Ein eisiger Regen fiel, als Tom Griffith, ein ehemaliger Überlandbusfahrer, den Anderson angeheuert hatte, damit er seinen Bus chauffiere und warte, sich durch den Manhattan-Verkehr bahnte und nach der richtigen Ausfallstraße zum oberen Teil des Staates New York suchte. Anderson, Sängerin Jan Howard und Komiker Don Bowman waren in Manhattan geblieben, weil sie noch Einkäufe erledigen wollten, und würden am Nachmittag per

Flugzeug nachkommen. Während Griffith fuhr, schliefen die nach drei Wochen des Zusammenseins einander überdrüssigen Po' Boys in ihren Kojen. Griffith wollte gerade in den im Norden der Stadt gelegenen Palisades Parkway einbiegen, als plötzlich aus dem Nirgendwo eine Stimme erdröhnte, eine Stimme wie die von Gott: »Fahren Sie rechts ran! Verlassen Sie die Fahrbahn! Verlassen Sie ...« Es war ein Streifenwagen der Verkehrspolizei mit blendenden Scheinwerfern und einem auf dem Dach montierten Lautsprecher. Griffith fluchte verhalten und brachte den Wagen am vom Schnee glitschigen Straßenrand zum Stehen. Von dem Lärm wach geworden, kamen zwei oder drei Po' Boys in die Vorderkabine des Busses getorkelt, in ihren zerknitterten Western-Hemden, tiefsitzenden Hosen und

Waylon Jennings



nur mit Strümpfen bekleideten Füßen, während sie sich noch den Schlaf aus den Augen wischten, um zu sehen, was los war. Griffith stieß die Tür auf, und ein bulliger irischer Polizist in auf Hochglanz gewichsten Schaftstiefeln kam an Bord. Finster schaute er erst auf Griffith, einen hageren Südstaatler mit Bürstentolle und langen Koteletten, dann auf die verschlafenen Passagiere, die zurückstarrten, dann auf den flitterbesetzten Cowboy-Anzug, der von einem Gepäcknetz herunterhing, und auf die auf die Sitzpolster applizierten Gitarren aus gepunztem Leder und schließlich wieder auf Griffith. Er grunzte und winkte Griffith, mitzukommen, und die beiden liefen durch den Schneematsch zu dem Streifenwagen. Nach etwa fünf Minuten kam Griffith zurück, knallte die Tür hinter sich zu, startete, legte den Gang ein, gab Gas und lenkte den Bus wieder auf den Highway. Er war so wütend, dass er am ganzen Leibe flog.

»Was war denn?« fragte Snuffy Miller, der Drummer.

»Dieser Hundesohn!« zischte Griffith.

»Hat er dir'n Strafmandat verpaßt?«

»Hat gesagt, eigentlich müsste er es tun.«

»Was hattest du denn falsch gemacht?«

»Hat mir erklärt, Busse und LKWs dürfen hier nicht fahren. Wir müssen an der nächsten Ausfahrt runter. Das sagen die mir jetzt! Warum stellen sie keine Schilder auf, die man lesen kann?«

»Brauchst dich doch nicht so aufzuregen, Junge, wenn du ohne Strafe davongekommen bist.«

»Ach«, sagte Griffith, »was mich so wurmt, ist einfach die Art von den Leuten hier oben. Fragt der Kerl mich, was wir wären, und ich sag ihm, Musiker. ›Woher?‹ sagt er, und ich sagte ihm, aus Nashville. ›Was für Musiker?‹ will er wissen. ›Country Music«, sag ich. ›Ach«, sagt er da, ›Sie meinen diese Dorfmusik? Der Hundesohn!«

Syracuse ist eine gute Stadt für Country Music, eine regelmäßige Etappe der Nashviller Tour, und für heute Abend wurde ein zahlreiches Publikum im War Memorial Auditorium mit seinen 7.000 Plätzen erwartet. Es waren rund 500 Karten im Vorverkauf weggegangen, zu einem Durchschnittspreis von etwas über vier Dollar, und es sah so aus, als würde es ein volles Haus geben. Der rege Vorverkauf war ein Beweis für die Zugkraft von Andersons wöchentlicher Fernseh-Show, die von einem Syracuser TV-Sender gebracht wurde, und fleißiger Promotion durch WSEN, der örtlichen Country-Rundfunkstation. Außerdem war sie eine der attraktivsten Package-Shows, die zur Zeit unterwegs waren: Anderson und die anderen ständigen Mitwirkenden seiner Fernseh-Show, Jan Howard, die Po' Boys und Komiker Don Bowman; Little Jimmy Dickens, selbst in hochhackigen Schuhen nur fünf Fuß groß, mit dem aufgeregten Eifer eines Schuhputzjungen, ein alter Hase, der vor zwanzig Jahren mit Farmboy-Songs wie *Take an Old Tater and Wait* und *Sleepin' at the Foot of the Bed* großen Erfolg gehabt hatte; Kenny Price, mit seinen 319 Pfund angekündigt als »The Round Mound of Sound« (»Meine Anzüge lass ich in einer Zeltnäherei machen«, sagt er), ein hoffnungsvolles neues Gesicht aus Cincinnati; und

Jack Greene, der »Jolly Greene Giant«, der erst vor kurzem als Drummer von Ernest Tubb aufgehört hatte, um sich auch einmal als Sänger zu versuchen, und dessen erste Platten sich gleich an die Spitze der Hitlisten gesetzt hatten. Es war also keine Überraschung, dass schon Fans warteten, als der schmutzbespritzte Anderson-Bus (mit der Beschriftung BILL ANDERSON UND DIE PO' BOYS, GRAND OLE OPRY am Heck) heranrollte und vor dem Bühneneingang hielt. Ein Dutzend von ihnen klebten förmlich an der Tür des Busses, als sie aufgemacht wurde. Sie stellten sich auf Zehenspitzen und renkten sich die Hälse aus, weil sie einen Blick auf Anderson erhaschen wollten, und in den Händen hatten sie Tüten mit Mixed Pickles, Sandwiches, Kuchen und Orangen sowie Langspielplatten, die er ihnen signieren sollte. Als die Po' Boys ausstiegen, riefen die Fans ihre Namen im Chor, und man schlug ihnen auf die Schulter, als wären sie eine Baseball-Mannschaft, die einen Pokal heimbringt.

»Wo habt ihr denn Bill gelassen?« fragte einer der Fans.

»Er kommt mit dem Flugzeug. Ebenso Jan und Bowman.«

»Wann treffen sie ein?«

»Keine Ahnung. Sie sind um drei Uhr fünfzehn gestartet.«

Der Fan, ein Mann Mitte vierzig, schaute zu dem sich verdunkelnden Himmel hoch »Wär ganz schön schlimm, wenn sie nicht landen könnten.« Er setzte seinen Karton mit Süßigkeiten auf dem Bürgersteig ab und wandte sich an seine Eehälfte. »Da bleibt uns wohl nichts anderes, als zu warten.«

Dickens, Greene und ihre Bands waren während der ganzen Tournee allein gefahren: Dickens in einem Kombi mit einem Wohnwagen voller Gepäck und Instrumenten dahinter, und Greene in einem silbernen Campingbus (Price, der noch nicht wohlhabend genug für eine eigene Band war, fuhr bei ihm mit). Als Dickens und Greene hinter Andersons Bus herangerollt waren und am Rinnstein parkten, stiegen alle aus, vertraten sich die Füße und fragten sich ebenfalls, ob der Flugplatz von Syracuse überhaupt anzufliessen sei. Dann liefen sie die Straße hinauf zu einem Hotelrestaurant, um etwas zu essen.

Während ein Dutzend von ihnen an zwei zusammengestellten Tischen in dem fast leeren Speisesaal saß, bestellten einige doppelstöckige Whiskeys, und Gino King, der breitschultrige Lead-Gitarrist von Dickens' Band, zählte die Tage, die er von zu Hause fort gewesen war. »Wenn ich vernünftig wär«, sagte er, »würd ich's machen wie Bobby Cofer.«

»Sie kennen Bobby Cofer?«

»Na, den kennt doch jeder!«

»Was treibt er jetzt?«

»Sucht immer noch Gold, soviel ich weiß. In Alaska.«

»Sucht Gold?«

King stützte seine fleischigen Ellbogen auf den Tisch. »Ja, er hatte von dem Gold gehört, das dort oben gefunden wird, und eines Tages beschloss er, mit dem Herumreisen

aufzuhören, dort hinzufahren und zu versuchen, selber welches zu finden. Einer der besten Stahlgitarristen in der Branche und hört einfach auf. Tagsüber wusch er Gold, und abends spielte er in einem Nachtlokal dort. Aber bald ließ sich das mit dem Goldwaschen so gut an, dass er das Zupfen auf zwei Abende in der Woche reduzierte. Und als er soweit war, dass er den Sommer für siebentausend Dollar Gold machte, nahm er eines Tages seine Gitarre, grub sie sechs Fuß tief ein und errichtete über dem Grab ein Schild, auf dem zu lesen stand: ›Hier ruht das Herz von Bob Cofer«, und meines Wissens hat er seitdem nie wieder gespielt. Manchmal hab ich es so über, immer auf Achse zu sein, dass ich mir überlege, ob es da oben nicht noch mehr Gold gibt.«

Als sie zum Saal zurückkehrten, etwa eine halbe Stunde vor Beginn der Vorstellung, füllten sich die Sitzreihen bereits. Anderson, Bowman und Jan Howard waren auf dem Flugplatz Syracuse gelandet, wie sich herausstellte, ungefähr zur gleichen Zeit, als der Bus vor dem War Memorial Auditorium eintraf, und jetzt waren sie umgezogen und auftrittsbereit. Anderson hatte sogar schon alle Hände voll zu tun mit Verehrerinnen, die ihm Programmhefte und Bill-Anderson-LPs mit der Bitte um ein Autogramm hinhielten. Eine von ihnen erzählte, sie sei Mitglied seines Fan-Clubs und komme aus Auburn in New York, und sie verdanke Anderson ihr Leben. »Vor fünf Jahren war ich ganz schwer krank«, berichtete sie, »und die Ärzte konnten nicht feststellen, was mir fehlte. Sie dachten, es sei irgendwas mit dem Kopf. Ich hatte an nichts mehr Interesse, saß den ganzen Tag bloß da und tat nichts. Ja, und da ist mein Mann einmal mit mir nach Nashville gefahren zur Grand Ole Opry, weil wir beide Country Music lieben, und an jenem Abend trat dort Bill auf. Dabei hatte ich von ihm noch nie gehört. Er fing damals ja gerade erst an und hatte noch keine eigene Band. Nun, das hat mir dann die Heilung gebracht. Ich verknallte mich in Bill Anderson und kaufte all seine Platten, obwohl wir gar keinen Plattenspieler hatten. Wir haben die Show zwar schon vor vierzehn Tagen in Rochester gesehen, aber wir wollten sie uns auch heute Abend nicht entgehen lassen.«

Während Anderson seine Fans abwehrte, stand Tom Griffith im Foyer an einem Tisch und verkaufte Bill-Anderson-Souvenir-Broschüren zu 50 Cent das Stück. (»Er bewahrte sich das Herzliche, Erdhafte seines Wesens und die ihm angeborene Liebe zu seinen Mitmenschen. ... BILL ANDERSON ... ein Mann von echtem Schrot und Korn!«), und die Musiker richteten auf der Bühne ihre Instrumente und Verstärker. In einer der winzigen Künstlergarderoben spielte Kenny Price das Band von seiner letzten Aufnahme-Session drei, vier Sidemen vor. Eines der Lieder hieß *One Little Face*. Es erzählte von einem Mann, dessen Bruder keine Kinder hat und der überlegt, ob er ihm nicht eines von seinen eigenen vieren überlasse, damit das Leben seines Bruders wieder einen Inhalt bekomme, aber als er sich dann entscheiden soll, welches er weggeben wolle, schaut er auf die vier schlafenden Kleinen, und in der letzten Zeile

wird ihm klar, dass er es doch nicht tun kann.

»Ich finde, das geht richtig zu Herzen«, sagte Price.

»Wird ein Knüller, Mound«, erklärte Gino King.

»Meinst du? Mal ehrlich – was hältst du davon?«

»Ich sag's dir doch. Schon der Titel ist Klasse.«

»Irgendwie gefällt er mir selbst. One Little Face. Ich meine, man weiß bis zum Schluss nicht, ob damit gemeint ist, dass er es nun tut oder nicht. Zu primitiv klingt er doch nicht, oder?«

»Keine Spur. So was kann es wirklich geben.«

»Ihr könnt mir glauben, das aufzunehmen hat selbst bei mir ganz schön auf die Tränendrüsen gedrückt«, sagte Price. »Als sie noch einen Take machen wollten, hab ich ihnen erklärt: ›Nicht mehr möglich«. Mir hat's so im Hals gewürgt, dass ich's wahrscheinlich nicht noch mal geschafft hätte.«

Das Make-up der Show war das gleiche wie schon bei den achtzehn vorherigen Etappen: Als Auftakt Dickens mit all den munteren Novelty-Nummern, für die er im Laufe der Jahre berühmt geworden war, und dieser quicklebendige kleine Kerl stampfte mit den Füßen auf und sprang herum wie ein wutentbrannter Jockey, in seinem übergroßen Cowboy-Hut und bunten Anzug fast schon eine Karikatur; dann Kenny Price, ein gemütlicher Dicker mit guter, volltönender Stimme (auf dem Band seiner Gitarre die gestickten Worte ROUND MOUND OF SOUND), der starken Beifall bekam, als er seine Schlussnummer *This Old Southern Boy Is Southern Bound* brachte; und schließlich, als Abschluss des ersten Teiles, Jack Greene, groß und imposant in hochgeschlossenem weißem Zweireiher, seine Band in schillernden hellgrünen Anzügen, und er entlockte den jungen Mädchen Begeisterungsschreie, als er ein Potpourri jener Lieder runtersang, mit denen er buchstäblich über Nacht zu Geld gekommen war. Nachdem Greene noch zwei Einlagen gegeben hatte, gingen für eine kurze Pause die Lichter an, und die Po' Boys nahmen hinter dem heruntergelassenen Vorhang ihre Plätze ein für die »Bill Anderson Show«.

Diese Tour bedeutete für Anderson den Start von etwas Neuem, und das schien sich anzulassen. Da seine syndizierte Fernseh-Show die zweitgrößte in der Country Music war, denn sie wurde in rund 80 Städten gebracht, von Bangor bis Los Angeles und von Miami bis Fargo, ganz zu schweigen von den neuen Sehermengen, die die jüngst erfolgte Übernahme durch Armed Forces Network brachte, hatte er beschlossen, Jan Howard und Don Bowman mit auf Tournee zu nehmen in jene Gegenden, wo die TV-Show gesehen wurde, und in dieser wiederum für seine Konzerte direkt zu werben. Er besprach ein kurzes Band bei WSIX-TV Nashville, das dem Ende der halbstündigen Sendung angehängt wurde – »Jan Howard, Don Bowman, die Po' Boys und ich werden am Samstag Abend alle da sein, und wir hoffen, Sie dort wiederzusehen« –, und in manchen Orten war es den Fans möglich, sich am späten Nachmittag im Fernsehen die »Bill Anderson Show« anzuschauen, sich dann anzuziehen, loszufahren und zwei Stunden später

alle Mitwirkenden in natura zu sehen. Und die TV-Show, gesponsert von der pharmazeutischen Firma Stanback, war die bei weitem flotteste Produktion aller aus Nashville kommenden syndizierten Shows: Jan Howard, Exfrau des Top-Country-Songwriters Harlan Howard, gut erhalten trotz drei Geburten und all den Tourneejahren, eine attraktive braunäugige Rothaarige, die jetzt ständig in die Hitlisten kam; Don Bowman, eine Art Country-Ausgabe von Brother Dave Gardner, ein kleiner Bursche, dessen Abweichen vom herkömmlichen Stil der landeigenen Country-Komiker ihn bei den Fans, die von Jugend auf an eine Kost gewöhnt sind, wie sie Minnie Pearl und der Duke of Paducah bieten, in Schwulitäten bringt. (»Ich muss mich eben damit abfinden«, sagt Anderson, dass wir bei der Heimkehr von einer Tournee Briefe von alten Tanten vorfinden, die sich über einige von Dons Sachen beschwerten«); die Po' Boys, vor allem Drummer Snuffy Miller mit seinem Gummigesicht, der es fertig bringt, in sein Taschentuch zu heulen, wenn Anderson eine seiner Schnulzen singt; und natürlich Anderson selbst, der nach Glen Campbell mit Abstand wendigste aller Country-Performers im Fernsehen. Die ganze Tournee hindurch hatte es sich jedenfalls deutlich abgezeichnet: In den Städten, wo die TV-Show gesehen wurde, waren die Zuschauerzahlen fast doppelt so hoch.

Die Vorstellung in Syracuse erwies sich als die beste der ganzen Tournee. Dickens, Price und Greene hatten stürmischen Beifall erhalten, und als der Vorhang für den zweiten Teil hochging, waren die 6.500 Mann bestens angeheizt. Jimmy Gateley, Andersons Frontman, sang zwei Liedchen und erhielt einen Applaus wie ein Star. Dann kam Anderson, in einem umwerfenden grell-orange Kostüm, und sein Medley von Hits (*Still, I Love You Drops, Happy State of Mind* und andere) brachte das Publikum zum Rasen. Snuffy Miller mischte sich ein, begann einen gemimten Streit mit Anderson. (»Falls du nichts dagegen hast, versuch ich auch mal zu singen.« – »Okay, versuch's weiter!«) Bowman kam auf die Bühne, setzte sich auf einen Hocker und spulte seine Kalauer ab, und dann erschien Jan Howard, um erst ein paar ihrer eigenen Lieder und dann mit Anderson einige der Duette zu singen, die die beiden auch auf Platte aufgenommen hatten. Und hier, kurz vor dem Ende der Show, kam der Clou. Als Anderson vor zwei Monaten daheim in Nashville die Show zusammenstellte, war er auf die Idee gekommen, sie mit einem patriotischen Tusch enden zu lassen, einem Kontra gegen die studentischen Antikriegsdemonstrationen, die im Lande umgingen. Er hatte eine Zweiminutenrede über die Tugend der Vaterlandsliebe ausgearbeitet. (»Es gibt jetzt viele Leute mit langen Haaren, die gegen das eigene Land wühlen, und ich freue mich, sagen zu können, dass von denen heute Abend keine hier sind.«) Dann sollte Jan, die in Vietnam einen Sohn verloren hatte – gerade als Decca ein Lied von ihr herausbrachte, das *My Son* hieß und von einem Brief an ihn handelte, worin sie schrieb, sie bete täglich, dass er bald gesund heimkehren möge – *God Bless America* singen. Und als großes Finale dachte sich Anderson aus,

das gesamte Ensemble Woody Guthries *This Land Is Your Land* anstimmen zu lassen. In Anbetracht der politischen Einstellung eines jeden Country-Publikums war das bei solchen Shows durchaus nicht fehl am Platz. Nachdem nun an diesem Abend in Syracuse Anderson seine patriotische Ansprache gehalten hatte, stimmte Jan Howard planmäßig *God Bless America* an. Aber diesmal fiel es ihr schwer durchzuhalten. Während die Scheinwerfer über ihr Gesicht sowie über die vier riesigen Sternenbanner und die Worte IM GEDENKEN AN UNSERE KRIEGSTEILNEHMER über dem Vorhang spielten, stand das Publikum geschlossen auf und fiel mit ein, und als sie zu Ende gesungen hatte, brach ihr die Stimme, Tränen stürzten ihr hervor, und sie rannte von der Bühne. Anderson trat vor, um zu sagen: »Sie müssen wissen, Jan Howards Sohn gehört zu jenen, die ihr Leben für unser Land gaben«, und dann kam der Abschluss mit einer widerhallenden Version von *This Land Is Your Land*. Mag sein, dass einiges von dem, was Anderson über Vietnam und über die »Langhaarigen« sagte, nicht ganz stimmte, aber das schien niemand zu merken.

Anderson brauchte fast eine halbe Stunde, um nach der Show von der Menge auf der Bühne wegzukommen, und so war es schon nach Mitternacht, als der Bus aus der Stadt hinausfuhr in Richtung Boston, der letzten Etappe der Tournee. Gitarrist Jimmy Lance, der als Ersatzfahrer 100 Dollar monatlich extra bekommt, übernahm die 315 Meilen nach Boston, damit Tom Griffith sich ausschlafen und sich für die Nonstopfahrt der nächsten Nacht heim nach Nashville stärken konnte. Kurz vor ein Uhr, nach einer kurzen Esspause in einem durchgehend geöffneten Rasthaus, kamen sie an die Einfahrt der mautpflichtigen Autostraße von Syracuse nach Boston. Jan Howard war nach ihrer schweren Prüfung auf der Bühne in einen unruhigen Schlaf gefallen, und die meisten anderen schliefen ebenfalls. Anderson befand sich in seinen »Privatgemächern«, das heißt in der hintersten Kabine, und zog sich gerade einen weiten Pullover und bequeme Hosen an, als Lance am Gebührenschalter hielt.

Eine Frau mittleren Alters hatte Dienst. Als sie die Schrift BILL ANDERSON auf dem Bus sah, kam sie, statt Lance einfach ein Ticket zu geben, aus ihrer Bude heraus. Mit lächelndem Gesicht stand sie in der Eiseskälte da und sagte durch das Seitenfenster des Busses zu Lance: »Welcher Bill Anderson?«

»Bitte?« fragte Lance.

»Der aus Nashville? Der vom Fernsehen?«

»Ja.«

»Den möchte ich kennen lernen.«

Ungeduldig wegen des Aufenthaltes sagte Lance: »Er schläft.«

»Nun, dann wecken Sie ihn auf.«

»Wie bitte?«

»Ich will Bill Anderson unbedingt kennen lernen. Gehen Sie rein und machen Sie ihn wach, oder ich gebe Ihnen kein Billett – und wenn man Sie ohne erwischt, werden Sie

festgenommen!«

Anderson kam, sich seinen Pullover zuknöpfend, in diesem Augenblick gerade nach vorn, um zu sehen, was es gab. Der Frau blieb der Mund offen, als sie ihn in dem fahlen Licht erkannte. Anderson, der die Situation erkannte, beugte sich über Lance und steckte den Kopf zum Fenster hinaus. »Waren Sie heute Abend in unserem Konzert?« fragte er. »Nein, aber ich schau mir euch alle immer im Fernsehen an«, antwortete sie, geschmeichelt, wirklich und wahrhaftig mit ihm zu sprechen. Schließlich gab sie Lance das Ticket und sagte: »Fahrt vorsichtig, Jungs«, während Lance den Bus auf den dunklen Highway lenkte – auf die monotone Strecke durch den verschneiten oberen Teil des Staates New York nach Neuengland. An einem klaren, kalten Sonntagmorgen um sieben Uhr erreichten sie Boston, und Lance parkte den Bus vis-a-vis vom Sheraton-Plaza, wo gerade ein umgebauter Pritschenwagen mit am Heck der Beschriftung B. B. KING entladen wurde. »Wenn das Sheraton-Plaza gut genug für B. B. King ist, dann ist es auch gut genug für uns«, sagte Anderson. Er ging in die stille Halle hinein und handelte Tagessätze aus. Bald lagen sie alle in frischbezogenen Betten, um ihren Schlaf nachzuholen.

Der Abend in Boston erwies sich, jedenfalls nach Syracuse, als Misserfolg. Sponsor der Show war WCOP, einer der Plough-Sender, und gespielt wurde in der Symphony Hall, der Heimstatt der Boston Pops, wo am Nachmittag der spanische Gitarrist Andrés Segovia ein Konzert gegeben hatte. (»Da kann man ja direkt eingebildet werden«, sagte Snuffy Miller, »im selben Haus aufzutreten, wo dieser Bursche gespielt hat!«) WCOP veranstaltete vierteljährliche »Shower-of-Stars«-Programme und machte sehr viel Rundfunkreklame dafür; zu dem ersten, im Oktober, mit Buck Owens und den Buckaroos, waren 5.000 Zuschauer gekommen, aber zu dem Anderson-Konzert erschienen nur 2.000; und es war offenkundig, dass sie seine Fernsehsendung nicht kannten. Hier in Boston, dem Sitz solcher Apo-Zentren wie Harvard und Brandeis University, mäßigte Anderson seine Rede über die Langhaarigen (»Nun, ich meine ja nicht alle, die lange Haare haben«). Nach der Show ging er mit Abe Hamza essen, und am nächsten Morgen stand er früh auf, um in seinem Hotelappartement ein Gespräch mit einem Bostoner Werbemann von Homelight Chain Saws zu führen (diese Firma stand in Verhandlungen, in bestimmten Gegenden die Sponsorship der TV-Show zu übernehmen), und schließlich fuhr er mit Kenny Price zum Flugplatz, um heim zu fliegen.

»Ist die neue Platte schon auf dem Markt?« fragte Price, während sie auf ihre Maschine warteten.

»Ja. Wir haben sie neulich in Newark gehört.«

»Soll ja 'n guter Song sein.«

»Jedenfalls anders«, sagte Anderson. Er hatte jetzt Schatten unter den Augen. Die drei Wochen Unterwegssein hatten ihn ausgelaut. In ein paar Tagen mussten sie in Nashville zwei Lieder für einen Country-Music-Film aufnehmen und ein paar weitere Fernseh-Shows aufzeichnen, aber die nächste Woche gestattete eine Atempause, und Anderson

war entschlossen, sie voll auszunutzen.

»Ich habe nie was anderes gewollt als singen und spielen«, erklärte er.

»So?«

»Ja. All das andere, das dazugehört, nimmt einem soviel Zeit.«

»Vor allem das Geldzählen.«

»Nein, im Ernst«, erwiderte Anderson. »Als ich nach Nashville ging, dachte ich, ich brauchte nur zu singen und zu spielen. Ich igle mich jetzt in mein Haus auf der Insel ein, krieche unter die Bettdecke und komme zwei Tage lang nicht darunter vor.«

Als die Maschine ausgerufen wurde, reihten sich Anderson und Price in die Schlange der Passagiere ein, liefen über den gefrorenen Asphalt zu dem Flugzeug und stiegen mit müden Schritten die Gangway hoch. Über WCOP wurde gerade ein Paar von Andersons Cowboy-Stiefeln für wohltätige Zwecke versteigert, aber Boston lag bereits hinter ihm. Er dachte an sein Wassergrundstück daheim in Nashville und dass das Unkraut zu jäten sei, an seine Frau und dass er am Abend mit ihr essen gehen müsse, um die Scheidung zu besprechen, und an die Frage, ob sie wohl gut ankommen würde; die neue Platte:

*You try to make me think my non-conforming life
Has colored me some evil shade;
You delight in filling up my mind with
Little bits of guilt you think I oughta feel;
Well I'm tired of feelin' guilty,
And I'm tired of havin' nothin',
And I'm throwin' away this life you've had
me shackled to;
It's my life, throw it away if I want to ... **

* Du willst mich glauben machen, mein nonkonformistisches Leben habe mich irgendwie schlecht werden lassen; du hast Freude daran, mir Schuldgefühle einzureden, die ich deiner Meinung nach haben müsste; aber ich bin es satt, mich schuldig zu fühlen und genauso habe ich es über, nichts zu besitzen. Und so werfe ich dieses Leben weg, an das du mich gefesselt hast; es ist mein Leben, und das kann ich wegwerfen, wenn ich will ...

Nachklang

Samstagabend in der Opry

*Judge Hay würde sich im Grabe umdrehen, könnte er sehen, in was für Kleidung sie heute auftreten, und könnte er hören, was für Musik sie machen. Jeden Samstagabend ging er kurz vor Beginn der Vorstellung hinter die Bühne und sagte: »Immer schön auf dem Teppich bleiben, Jungs.«
Grant Turner, alter Opry-Ansager*

Nashviller Innenstadt, früher Samstagabend, die Sonne schon hinter den hohen Häusern auf der Hangkette über dem Cumberland verborgen, einsetzende Dunkelheit, die das hässliche Grand Opry House verschönert. Die Ecke Broadway und Opry Place ein Pop-Art-Poster aus Bogenlichtblau und Scheinwerfergelb und dem gewürfelten Weiß von den auf dem Parkplatz stehenden Wohnanhängern mit ihren vergilbten »Wählt-Wallace«-Aufklebern an den Seiten. In beide Broadway-Richtungen Neongeblink: Peoples Furniture Co., Linebaugh's Restaurant (»Speiselokal der Opry-Stars«), Music City Playhouse (»Die verfilmte Story der Grand Ole Opry mit einem Riesenaufgebot von Stars«), Roy Acuff Exhibits, Sho-Bud Guitars, Friedman's Loan Office, Tootsie's Orchid Lounge. Dazu Musik aus den Schallplattenläden (der von Ernest Tubbs auf der einen Seite der Straße und Buckley's No. 2 auf der anderen), deren Lautsprecher die Stimmen von Johnny Cash und Loretta Lynn gegeneinander schreien lassen, eine Nahkampfschlacht der Tonsysteme. Ein kleinstädtischer Disk-Jockey, der zum Wochenende aus Südgeorgia hier ist, steht mit einem Koffer-Tonbandgerät an der Ecke und interviewt Passanten, wo sie herkommen und ob dies ihr erster Besuch der Opry sei. Ein goldfarbener Cadillac gleitet auf den Parkplatz hinter dem Opry House, und es entsteht ihm ein Star. Und auf den Broadway-Trottoirs flanieren die Paare, die den ganzen Tag lang gefahren sind, um das hier zu erleben: weiße Südstaatler der unteren Mittelklasse, die es nach dem Norden verschlagen hat und die jetzt in Gary, Cincin-

nati und Chicago leben, wo es Jobs gibt; die Männer mit Bürstenhaarschnitten, Windjacken und Hush Puppies, ihre Frauen mit rauhreifbedeckten toupierten Frisuren, Hosen und Pilgrim-Slippern; er möchte bei Tootsie ein Bier trinken, aber sie sagt, das sei nur eine Honky-Tonk-Kneipe; sie möchte ein Christusrelief aus Plastik fürs Armaturenbrett, doch er meint, das behindere die Freude am flotten Fahren; Hand in Hand gehen sie weiter die Bürgersteige hinunter, schauen in die Auslagen und zwischendurch immer wieder auf die Uhr, bleiben am Randstein stehen – zwei unter vielen Adams und Evas in ihrem eigenen Garten Eden.

Der Tennessee-Andenkenladen gleich neben der Opry. Ein junges Paar, etwa Anfang dreißig, in Nylonjacken im Unisex-Look mit applizierten Konföderiertenflaggen auf dem Rücken; unter ihrer Fahne steht LOUISE gestickt, unter seiner DOYLE. Sie schlendern umher zwischen den Ladentischen voller rotseidener, gold-befranster Kissensbezüge mit Muttergedichten drauf, Küchenkacheln, Autoschlüsselanhängern in sinnigen Formen, Liebesmanometern, gerahmten Lebenssprüchen (»Alte Fischer sterben nicht – die riechen bloß so«), Fußabtreter mit der Inschrift WILLKOMMEN, Abziehbildern und Tellern mit Kennedy-Porträt. Und einer Pappuhr für die Wand mit nur lauter Fünfen auf dem Ziffernblatt und der Beschriftung: HAUSREGEL: VOR FÜNF KEIN ALKOHOL ...

So eine hätte ich gern für uns daheim.

Ach, das ist doch Firlefanz.

Aber ulkig, wenn man Gäste hat.

Kannst du an nichts anderes als ans Nichttrinken denken?

Ach, du würdest dich ja nicht mal da dran halten!

... Und dann, wenn sie es nicht länger aushalten können, wieder aus dem Laden raus und rüber zum Grand Ole Opry House und sich dort anstellen und warten, bis Einlass ist. Auf der breiten, ausgetretenen Vortreppe bereits viele Menschen.

Warten Sie schon lange?

Zirka zehn Minuten. Von wo kommen Sie?

Osttennessee. Leben jetzt aber oben in Akron. Haben Sie schon Karten?

Klar. Sind heute früh aus Chattanooga eingetroffen, ich und meine Frau hier, wir haben uns angestellt, gleich als sie aufmachten und mit dem Verkauf begannen. Zu jeder andern Zeit des Jahres ist ja schon zwei Monate im Voraus weg. Aus Akron in Ohio?

H-hm. Arbeite da in der Reifenfabrik.

Ganz schönes Ende von Akron bis hierher, was?

Rund fünfhundert Meilen. Mussten schon um vier Uhr

Junior Brown



aufstehen. Sagen Sie mal, wie kriegt man eigentlich raus, wer heute auftritt? Gibt's hier 'n Programmheft oder so was?

Innen an der Tür ist es angeschlagen. Wen würden Sie denn gerne sehen?

Hank Snow. Und Dottie West. Louise hier ist ganz verrückt nach der.

Nun, da haben Sie Schwein. Heute Abend sind alle beide da.

In der Beziehung scheinen wir Glückspilze zu sein. Denn als wir's erste Mal hier waren, haben wir Old Hank ebenfalls erlebt. Ein ziemlicher Zufall, wenn man bedenkt, dass er ja oft unterwegs ist und anderswo Konzerte gibt ... Verdammt noch mal, ist das eine Hundekälte! Ich wünschte, wir wären doch erst zu Tootsie rein und hätten uns mit

inwendigem Frostschutz versorgt. Ich bin überzeugt, das ist es, weshalb Louise hier Dottie West so mag, denn Dottie sieht doch aus, als würde sie ohnmächtig umkippen, wenn jemand in ihrer Gegenwart Alkohol trinkt.

Wer vor rund zwanzig Jahren seine Kindheit in einem Ort wie Hamilton in Alabama, Norman in Oklahoma oder Hazard in Kentucky verlebte, dessen Samstagabende verliefen alle nach einem bestimmten Schema. Sobald die Haus- und Feldarbeit getan war und die Nacht anbrach, hockte sich die gesamte Familie um das große Zenith-Radio im Wohnzimmer herum, und der Vater begann an der Skala zu drehen und WSM zu suchen, den »Rundfunkdienst der National Life & Accident Insurance Company, Nashville,

Tennessee«, um die Grand Ole Opry zu hören. Und dann wurden, stundenlang bis Mitternacht, müde Beine, abgearbeitete Hände und betrübte Gemüter wieder munter durch die vertrauten Klänge, die aus dem Empfänger knarnten: Ernest Tubbs Bullfroschstimme, die *Walkin' the Floor Over You* sang, Hank William's Jodelversion des *Lovesick Blues*, Roy Acuffs klagender Vortrag von *Great Speckled Bird*, wobei ihm silberne Tränenbäche über das zerfurchte Gesicht liefen, und das brüllende Gelächter des Publikums im Ryman Auditorium in Nashville über Cousin Minnie Pearl, wenn sie, mit ihrem komischen Hut auf, an dem noch das Preisschild hing, den neuesten Klatsch aus ihrem fiktiven (oder echten?) Nest Grinder's Switch zum besten gab. Bei wem die Opry ein so wichtiger Teil der Jugend gewesen ist, dem hat sie etwas Unauslöschliches im Herzen zurückgelassen, und ebenso wenig lässt ihn der Traum los, eines Tages nach Nashville zu fahren und einen ganzen Abend lang die Opry in natura zu erleben.

Noch beherrschender ist er natürlich für alle jene, die selber Gitarre spielen oder singen. Ein Farmboy mit einer Gitarre träumt genauso glühend davon, auf der Bühne der Opry zu stehen wie ein Junge mit einem Baseballschläger davon träumt, einmal im berühmten Yankee Stadium zu spielen. Die Opry ist der Country Music Yankee Stadium, Carnegie Hall und Weißes Haus. »Die Opry«, sagt ihr Direktor, Bud Wendell, »ist das Ende des Regenbogens.«

In den letzten Jahren hat sie sich natürlich sehr gewandelt, genauso wie die Country Music und ihre Interpreten. Als Kostüm zum Beispiel war früher mehr oder weniger obligatorisch: für die Sänger phantasievolle und über und über metallverzierte Western-Anzüge und dazu Cowboy-Stiefel und dito Hüte; für die Sängerinnen duftige, weit schwingende Kleider à la *Vom Winde verweht*; und für die Komiker ein paar Nummern zu große, aus alten Purina-Futtersäcken genähte Anzüge, Knöpfstiefel und strohige rote Perücken. Heute sieht man dagegen einen Sänger wie Stu Phillips im schwarzen Standardsmoking und eine Sängerin wie Margie Bowes im Astronauten-Look, mit paillettenbesetztem schwarzen Minirock und silbernen kniehohen Stiefeln, zum Mikrofon schreiten, und Komiker Don Bowman sitzt auf der Bühne ganz leger auf einem Hocker und trägt einen Maßanzug in europäischem Schnitt aus glänzendem, bläulich changierendem Stoff und italienische Schnallenslipper. Natürlich gibt es noch Roy Acuff, Ernest Tubbs, Hank Snow und Grandpa Jones, aber daneben Jazztrommeln, elektrisch verstärkte Instrumente und reinen Rock 'n' Roll. Eines der wenigen Dinge, die sich in den rund 45 Jahren ihres Bestehens aber nicht geändert haben und sich wahrscheinlich auch nie ändern werden, selbst dann nicht, wenn sie in ihren neuen antiseptischen, mit Klima-Anlage und Drehsesseln ausgestatteten Palast umzieht, das ist das nahezu absolut Ungezwungene, Spontane, das sie kennzeichnet. »Die Opry ist seit jeher sich selbst ein Schmaus«, schrieb ihr Schöpfer, George D. Hay vor fast 25 Jahren. Und das ist sie auch heute noch, nur dass die Speisen jetzt etwas phantasievoller zubereitet sind.

Der letzte Samstag im Januar brachte Nashville wärmeres Wetter, wenn auch vom Fluß her noch ein eisiger Wind wehte und die Meteorologen weiteren Schnee bis zum Frühling vorausgesagt hatten. Das bedeutete ein Wiederanstiegen der Opry-Besucherzahlen, die in den ersten Januarwochen immer auf den niedrigsten Stand fallen, wenn – zum Leidwesen der Fans – die meisten Stars noch auf Weihnachtsurlaub weilen, andererseits aber die besten Shows des Jahres gemacht werden (in der ersten Opry des Jahres hatten bis auf 14 alle 57 regulären Ensemble-Mitglieder mitgewirkt, doch der Rang des Opry House war nur halb besetzt gewesen). Am heutigen Abend nun war der alte Saal gerammelt voll, als um halb acht Uhr Grant Turner und Archie Campbell das Opry-Warmup, eine Bühnen-Plattensendung, beendet hatten und ein Ansager die Zuschauer mit den Worten begrüßte: »Willkommen in der Graaand Ole Opryyy!« Während Jim Ed Brown, Skeeter Davis und Justin Tubb (Sohn von Ernest) den Eröffnungsteil starteten, die gleich allen Programmpartien nach dem Sponsor benannte Goo-Goo-Cluster Candy Bar Show, herrschte bei allen, die erst später auftraten, hinter der Bühne recht vergnügte Stimmung. Der einzige Mensch im Hause, der ein miesepetriges Gesicht machte, war ein junger Mann namens Alan Nelson, der Pressechef bei WSM war und einmal unter Pseudonym ein superpatriotisches Gedicht mit dem Titel Tag der Entscheidung veröffentlicht hatte. Im Moment war er damit beschäftigt, die Augen auf zwei Jungen im Studentenalter zu halten, die Bärte und langes Haar hatten und in ihren alten Militärjacken neben einem Wasserkühler standen und sich Notizen machten.

»*Liberation Press* – davon hab selbst ich noch nie was gehört«, sagte Nelson.

»Ist was Studentisches«, erklärte ich ihm.

»Was, ein College-Presseverband?«

»Ja, so was wie eine Hippie-AP. Wollen die was über die Opry bringen?«

»Das sagen sie jedenfalls. Ich hatte ihnen mitgeteilt, Flatt und Scruggs würden heute nicht auftreten, aber sie sind trotzdem gekommen. Jedenfalls hab ich die Jungs kurz informiert, damit sie Bescheid wissen, wer in der Stadt ist.«

»Die Jungs?«

»Die Stadtpolizei«, sagte Nelson. »Die hat das sehr begrüßt, dass ich angerufen habe.«

Hinter den Kulissen wimmelt es von Stars, Musikern, Ansagern, Bühnenarbeitern und Aufsichtsleuten sowie auch Fans, denen es irgendwie gelungen ist, an den Portiers vorbeizukommen. Von der einen Seite der Bühne führt ein schmaler Korridor zu einer Art Foyer mit einer Wand voller gerahmter Farbbilder der Opry-Mitglieder und einer Batterie von Briefkästen (die Opry hat ihr eigenes Postamt), und hinter einer Tür befindet sich das kleine Büro des Direktors. Der Betrieb aber herrscht drüben, in dem von der gegenüberliegenden Seite der Bühne abführenden Teil des Hauses. Vor der mit Schließautomatik versehenen rückwärtigen Tür steht ein Portier Posten und erklärt geduldig drei Teenagern, dass sie mit ihren Instamatic-Blitzwürfel-

kameras unmöglich hinter die Bühne dürfen. Ein Musiker aus irgend jemandes Band sitzt neben dem Wasserkühler und lässt sich von einem niederhockenden alten Farbigen die Schuhe putzen. Ein Sänger namens Ray Pillow, der einen hautengen Cowboy-Anzug in unbeschreiblich grellem Orange anhat, schaut noch einmal auf dem maschinengeschriebenen Blatt am schwarzen Brett nach, um wie viel Uhr er mit seinem Auftritt dran ist. Archie Campbell, mit seinem schmucken Tennessee-Ernie-Ford-Bärtchen und einer langen Zigarre sehr europäisch aussehend, lehnt sich in einer der kleinen und nur durch nackte Glühbirnen erhellten »Künstlergarderoben« in einem Liegestuhl zurück und erklärt jemandem, warum er Richard Nixons persönliche Einladung zur Inaugurationsfeier nicht angenommen habe. (»Gibt zuviel Ärger!«) In einem anderen dieser seltsam geschnittenen Zimmer stehen Wilma Lee und Stoney Cooper zwischen Kleiderständern, leeren Coca Cola-Kisten und einem Kirchenstuhl und stimmen sich mit ihrer Band für die um acht Uhr startende Martha White Flour Mills

Show ein. Und in dem Gang, der von den Garderoben zur Bühne führt, lehnt ein beliebter Oldtimer, der Banjospieler Stringbean (bürgerlich: David Akeman) in einem Kostüm gegen die Wand, das er schon seit 25 Opry-Jahren trägt: Hosen, die an den Saum eines überlangen Hemds genäht sind, mit dem Bund kurz überm Knie, so dass er oberhalb der Taille doppelt so lang wirkt wie unterhalb. »Ja, ist tatsächlich passiert«, sagte er. »Wie ich in dieser Chicagoer Fernseh-Show grade im Bild bin, schaut da so ein Techniker oben im Kontrollraum auf seinen Monitor und sagt: ›Nein, so geht's nicht!‹ und wie er dann versucht, sein Dingsbums, ich weiß nicht, wie das heißt, also wie er es zu richten versucht, hat er auf einer Million Fernsehgeräte Bildsalat erzeugt ...« In diesem Augenblick sagte Jim Ed Brown ihn an, also brach Stringbean seine Geschichte ab und rannte zu seiner ersten Nummer heute auf die Bühne.

Jene, die nicht hinten in den Garderoben waren, erzeugten einen Verkehrsstau, indem sie hier herumstanden und ihre Instrumente stimmten, zum Publikum hinausspähnten

The HIGHWAYMEN: Waylon Jennings, Willie Nelson, Kris Kristofferson, Johnny Cash



oder die beiden Mädchen vom Lohnbüro irritierten, die an einem erhöhten Tisch saßen, um besser kontrollieren zu können, wie viele Auftritte die einzelnen Sidemen machten. Dottie West, die wie ein Kirchenchor-Sopran singt und wie eine Gestalt von Margaret Mitchell aussieht, bewunderte die Fotos, die ihr zwei Freundinnen zeigten. (»Er ist aber tüchtig gewachsen, seit ich ihn letztes Mal gesehen habe!«) Jemand machte Mel Tillis, einem drahtigen jungen Sänger in von oben bis unten schwarzem Cowboy-Dress, ein Kompliment zu seiner letzten Platte, *Who's Julie?* Dieses Lied erzählt von einem Mann, der im Schlaf redet und den seine Eehälfte beim Frühstück fragt, wer denn das Mädchen sei, von dem er gesprochen habe. »Meine F-f-frau findet sie ja w-w-weniger gut«, sagte Tillis, der stark stottert, außer wenn er singt. »Als sie rauskam, f-f-fragte sie mich: ›Wer ist Julie nun w-w-wirklich?‹ und ich sagte ihr: ›Ach, das ist bloß mein R-rrennpferd in Kennntucky‹. Ja, und dann g-g-ging ich ein paar Wochen auf T-t-tournee, und als ich wieder heimkam, sagte meine Frau: ›Es hat jemand angerufen, w-w-während du weg warst. Ich fragte: ›W-w-wer?‹, und da sagte sie: ›D-d-dein Rennpferd!‹«

Als um acht der erste Programmteil zu Ende war, leuchtete hinter der Bühne eine rote Lampe auf, um alle zu warnen, dass gleich eine weitere Kulisse herabgelas-

sen werde. Dann ging der Vorhang zu, und während ein Ansager einen Werbetext sprach, bezogen Ray Acuff und die Smoky Mountain Boys Position für die halbstündige Martha Flour Mills Show. Acuff (»Der Große Acuff« stand auf dem getippten Auftrittsplan am schwarzen Brett) war ganz der alte. Er trug ein großkariertes Sportjackett, eine Kordelkrawatte, dunkle Hosen und weiße Tennisschuhe. Nachdem er angekündigt und der Vorhang aufgegangen war, begann er sofort mit seinem *Wabash Cannonball*, und während der Instrumentalpausen balancierte er einen Fiedelbogen auf der Nase oder machte Faxen mit einem Jo-Jo. Die Zuschauer klatschten, aber nur wenige rannten vor zur Bühne, um Bilder zu schießen, und der Beifall wirkte nicht übermäßig. Dann stellte Acuff einen korpulenten jungen Mann namens Bob Luman vor, und jetzt wurden alle munter. Luman stammt aus der Schule der Rockabillics, einem Produkt des Rock 'n' Roll-Fiebers der fünfziger Jahre: Country-Sänger, die auf Rock machten. Wie die Feuerwehr kam er auf die Bühne gebräunt, in weißem Rollkragenpullover und schillerndem königsblauen Anzug, brüllte dem Publikum zu: »So jetzt werden wir mal 'n bisschen Leben in die Leime bringen!«, schwang seine Gitarre, und innerhalb von Sekunden hatte er mit einem flotten Song à la Presley, der *Come On Home and Sing the Blues to Daddy* hieß



und in den Hitlisten zu klettern begonnen hatte, die Menge in Schwung. Er musste eine Wiederholung geben, ja er forderte sie geradezu, und dann stürmte er wieder von der Bühne – ein Tornado, der durch die Stadt gefegt war. »Ich hoffe doch, Sie sind alle heil geblieben?« sagte Acuff mit nur dünnem Lächeln zum Publikum.

Luman blieb noch ein paar Minuten hinter der Bühne und witzelte mit dem zahnlosen Altkomiker Cousin Jody (»Jody, du wirst so hübsch, dass ich es bald nicht mehr aushalte«) und den anderen herum, die in der um halb neun beginnenden Stephens Work Clothes Show dran waren. Dann huschte er, da er bis zu seinem nächsten Auftritt fast noch zwei Stunden Zeit hatte, zum seitlichen Bühnenausgang hinaus, sprintete durch die kühle Abendluft einen Durchgang entlang, wo schon Autogrammjäger standen, sprang über einen flachen Wassergraben und glitt in das Hinterzimmer im Obergeschoß von Tootsie's Orchid Lounge. Er unterhielt sich kurz mit einer Handvoll Stars und Sidemen, die sich bereits um einen im Dunkeln stehenden wackeligen Tisch niedergelassen hatten und setzte sich dann an einen Tisch an der Wand und bestellte ein Country-Club-Malz.

Fast alle in Nashville mögen Luman. Er ist dreißig, hat fröhliche blaue Augen, um die Taille herum ein bisschen zuviel Speck und für jeden ein gutes Wort (man hat den Eindruck, seine »Fehde« mit Acuff und Genossen sei nur ein Reklametrick, so wie der »Rochus« der Gegner beim Catchen). Um seine Ehe scheint es besser bestellt zu sein als um die der meisten Nashviller Künstler, und mit seinem Geld geht er offenbar sorgfältiger um als die Mehrheit der Country-Stars – obwohl er nicht selber schreibt und seine größte Single (*Let's Think About Living*, 1960) ihm nur 30.000 Dollar eingebracht hat, nennt er ein nicht eben bescheidenes Haus gegenüber von Johnny Cashes 250.000-Dollar-Palast am Old Hickory Lake in Hendersonville sein eigen. Da er weder Komponistentantiemen kassiert noch wirklich große Plattenumsätze macht, muss er sich auf Achse zwischen Boston und Sacramento rührig tummeln.

Das entscheidendste Ereignis in Bob Lumans Leben kam, als er in Kilgore in Texas auf der High School war. Er hatte zwar eine Cowboy-Band und auch vage Pläne in Richtung Show-Business, aber sein Hauptinteresse galt dem Baseball (fürs Frühjahr nach dem Schulabschluss war er fürs Trainingslager der Pittsburgh Pirates aufgestellt). Alles das fand jedoch ein Ende, als eines Tages seine Freundin in der Klasse atemlos von einem Sänger erzählte, den sie am Abend zuvor gesehen hatte. »Sie war regelrecht hingerissen und weggeschleppt«, berichtete Luman. »Der Boy sei einfach sagenhaft, so was hätte es noch nie gegeben und so weiter. Die Sache interessierte mich so, dass ich meinem Mädchen schließlich sagte, wir würden ihn uns zusammen ansehen, und das taten wir dann auch. Ja also, es war wirklich nicht zu glauben. Der Bursche kam auf die Bühne, in roten Hosen, grüner Jacke, rosa Hemd und dito Söckchen, und er hatte dieses höhnische Grinsen im Gesicht. So stand

er sage und schreibe fünf Minuten vor dem Mikrofon, ehe er auch nur einen Finger krumm machte. Dann schlug er seine Gitarre an und zerriss dabei gleich zwei Saiten. Ich spielte schon zehn Jahre lang Gitarre, und in all der Zeit waren mir insgesamt noch keine zwei Saiten gerissen. Ja also, da stand er, und die zwei Saiten baumelten runter, und er hatte noch gar nichts weiter getan als die Saiten zerrissen, doch die Mädchen kreischten schon, fielen in Ekstase oder Ohnmacht, rannten vor zur Bühne, und dann begann er die Hüften zu bewegen, ganz langsam, so als wollte er es mit seiner Gitarre treiben. Das war Elvis Presley, als er ungefähr neunzehn war und auf Tournee durch Kilgore kam. Er jagte mir wohlige Schauer den Rücken hoch, ein Kribbeln bis in die Fingerspitzen, ein herrliches Elektriziertsein. Während der nächsten anderthalb Wochen gab er in der Umgebung von Kilgore Konzerte, und ich und mein Mädchen, wir stiegen jeden Tag nach der Schule in den Wagen und fuhren überall hin, wo er spielte. Von Stunde an versuchte ich nie mehr so zu singen wie Webb Pierce oder Lefty Frizzell.« Luman gab seine Baseball-Träume ebenso schnell auf wie die Hard Country und Western Music, mit der er groß geworden war, stellte von heute auf morgen sein ganzes Leben um. Bald darauf gewann er einen Talentwettbewerb und wurde als Ersatz für den gerade an die Opry berufenen Cash ins Ensemble vom »Louisiana Hayride« in Shreveport aufgenommen. Nachdem er *Let's Think About Living*, *Great Snowman* und eine Anzahl weiterer Platten mit bescheidenen Verkaufserfolgen herausgebracht und einige Zeit in Las-Vegas-Clubs gespielt hatte, wo seine Rockabilly-Masche eine Sensation war, ging Luman fest zur Opry und siedelte 1965 nach Nashville über.

»Ich habe nichts gegen Acuff und die von seinem Schlag«, sagte Luman, nachdem er ein zweites Bier bestellt hatte. »Sie machen halt ihren Stremel. Aber ich finde, in der Country Music ist auch für all die andern Stilrichtungen Platz, und ich bin ein bisschen sauer auf ein paar von jenen, die gegen die meine sind. Ich weiß, Wesley Rose gefällt sie nicht. Aber schließlich, was kann man anderes von ihm erwarten? Er ist schon lange hier, arbeitet mit Roy [Acuff] und hatte Hank [Williams]. Vier Jahre lang war ich bei ihm unter Vertrag, als Steuerabschreibung. Ich war kein Songwriter, und Wesley wollte, dass ich Hard Country mache. Aber wissen Sie, ich habe Memphis gebracht, als Ott Devine gerade von der Opry weg wollte. Ich sag Ihnen, das Publikum ist mitgegangen wie noch nie. Hinterher kam Ott zu mir, zornentbrannt, und wetterte: »Kerl, was machen Sie denn?!« Dann wurde Bud hier Direktor, und an seinem ersten Abend rückte ich mit etwa zehn Sidemen an, obwohl ich höchstens vier haben durfte. Er sagte aber nichts weiter als: »Bob, brauchen Sie wirklich so viele Musiker?« Worauf ich zurückgab: »Wollen Sie, dass ich das Publikum unterhalte oder dass ich es in Schlaf singe so wie diese Billies?« Da lächelte er und sagte: »Unterhalten Sie es«, und ging weiter. Und er hat nie wieder ein Wort über meine zu vielen Sidemen verloren. Nun, er ist Geschäftsmann und weiß, dass er den Leuten eine Show bieten muss.«

Es war inzwischen kurz vor zehn, und Luman musste zurück und anfangen, sich die Musiker für seinen zweiten Auftritt zusammenzutrommeln. Die zwei Mädchen, die am Nebentisch saßen und ihn fast eine Stunde lang kaum aus den Augen gelassen hatten, wurden ganz aufgeregt, als sie merkten, dass er gehen wollte.

»Sind Sie nicht Bob Luman?« platzte die eine schließlich heraus.

»Ja«, antwortete er und trat zu ihnen hin.

»Würden Sie uns einen Gefallen tun?«

»Wenn es mir möglich ist, gern.«

»Könnten Sie nachher *Let's Think About Living* singen?

»Ich werde mein Bestes versuchen«, sagte Luman. »Ich muss *Guitar Man* bringen, aber wenn man mir zwei Lieder erlaubt, singe ich *Let's Think* – extra für Sie beide.

»Vielen Dank, Bob.«

»Ganz meinerseits.«

»Bye-bye, Bob.«

»Bis nachher«, sagte er, huschte zur Hintertür hinaus, rannte den Durchgang entlang und schoss an dem Portier am Eingang vorbei. Als Luman hinter die Bühne gepoltert kam, waren seine ersten Worte: »Alle mal herhören – ich brauche zehn gute Musiker!«

Für die Traditionslisten ist es beinahe schon ein Sakrileg, einen Bob Luman an der geheiligten Grand Ole Opry zu haben. (»Für solche Musik ist kein Platz an der Opry«, sagt Wesley Rose), aber die Opry-Direktion weist heutzutage gern auf den liberalen Charakter der Show hin, und infolgedessen erscheint Luman fast immer entweder im Roy-Acuff- oder aber im Bill-Monroe-Teil. Heute Abend, in der zweiten Runde, arbeitete Luman in der Buckley's Record Shop Show, die um halb elf begann und in der Bill Monroe und die Bluegrass Boys, Luman, Stringbean und der Hard-Country-Sänger Ray Pillow mitwirkten. Als Acuff um Punkt 10.30 Uhr mit seiner Pure Oil Show fertig war, gab es auf der knarrenden alten Bühne ein eifriges Hin-und-Her. Während der Hintergrund mit der Buckley-Reklame (»Wir übernehmen Postversand nach jedem Ort der Welt«) heruntergelassen wurde, bauten sich hinter dem geschlossenen Vorhang die Bluegrass Boys auf, in schwarzen Smoking, mit Cowboy-Hüten und so grimmigen Gesichtern wie Versicherungsleute, die eine Sterbepolice auszahlen – eine Mandoline, ein Banjo, ein Bass, eine Gitarre und zwei Fiedeln –, und Monroe (der »Vater des Bluegrass«, der Lester Flatt und Earl Scruggs in seiner Band einen Start gegeben hatte) hielt seine Mandoline spielbereit und wartete auf das Startsignal aus dem verglasten Kontrollstand. Der Vorhang ging auf, und das Publikum johlte begeistert und stampfte mit den Füßen, als die Bluegrass Boys eine klassische Bluegrass-Melodie anstimmten – mit dem einem durch und durch gehenden Klang unverstärkter Fiedeln, eines rasend schnellen Basses und einer nicht minder munteren Mandoline, der irgendwie an den Dudelsack-Sound erinnerte, den Arthur Young an jenem kalten Sonntagnachmittag in den Bergen Nordostgeorgias auf seiner alten Rohrfiedel kreierte hatte.

Die Bluegrass Boys hatten noch gar nicht ganz zu Ende gespielt, da kam Luman schon mit dem pelotonstarken Aufgebot von Sidemen, das er ausgehoben hatte, auf die Bühne marschierend. »Also, Jungs, Aufstellung genommen – wer macht meinen Libero?« rief er, hinter Monroe stehend und umgeben von den zehn Musikern, die sichtlich erfreut schienen, ihm bei einem Rabatz helfen zu können: zwei Lead-Gitarren, zwei elektrische Bassgitarren, eine Rhythmusgitarre, ein Piano, eine Stahlgitarre, ein Tamburin, eine Jazztrommel und sogar eine Harmonika (ausgerechnet aus Acuffs Band geborgt). Nach den Bluegrass Boys gab es ein Buckley-Commercial, und dann kündigte Monroe in seinem drolligen Appalachen-Tonfall Luman an. Bei der Nennung seines Namens klatschte das Publikum sofort, denn es hatte ihn noch von vor zwei Stunden in Erinnerung. Luman ging, nein, stürmte zum Mikrofon, lachte den jüngeren Fans zu, die mit ihren Blitzlichtkameras bereits die Gänge herangerannt kamen, und nahm dann seine Gitarre bis auf Ohrenhöhe hoch, um die ersten Griffe von »*Guitar Man*« anzuschlagen.

Diese Nummer zeigt Luman, wie er am besten ist, ein flotter Rock-Song (von Presley und fast allen Vertretern dieser Richtung aufgenommen) über einen Jungen, der seinen Job aufgibt und sich auf den Weg nach Memphis macht, um sich mit seiner Gitarre zu ernähren. Nach der Textstelle »... doch sie wollten mich nicht nehmen«, folgt ein Break, wo Luman immer, nur von Jazzbesen begleitet, jede Menge Singsangzeilen extemporiert. Und heute Abend entschied er sich, auf den Bluegrass Boys herumzuhacken. »... nein, Sie wollten nicht, wollten ums Verrecken nicht, no, no, no, yippie-ki-yo-ki-yo-ki-yay, Bill Monroe und die Bluegrass Boys.« Er schwenkte seine Gitarre über dem Kopf, rief: »Jawollja!«, und zupfte Griffe die etwa klangen wie do-bi-do-bi-do-bi-dum, ging dann zur nächsten Strophe über, während das elektrisch verstärkte Peloton hinter ihm vor Lachen kaum noch weiterspielen konnte. Wie gewöhnlich brach das Publikum in frenetischen Beifall aus, und Luman revanchierte sich mit einem Dakapo (»Ihr seid großartig!« brüllte er der Menge zu), schließlich noch einem zweiten und hampelte dann von der Bühne ab – um hinten von seinen Kollegen mit fast genauso starkem Applaus wie schon vom Publikum bedacht zu werden. Der Schweiß lief ihm über das gerötete Gesicht, und er war so aufgedreht, dass er kaum stillstehen konnte, obwohl er es noch wieder einmal für wenigstens eine Woche geschafft hatte. Die Sidemen, die für ihn gespielt hatten, scharten sich um ihn, voller keuchendem Jubel wie eine Football-Mannschaft, die soeben ein schwieriges Auswärtsspiel gewonnen hatte. Der arme Stringbean. Niemand hörte, wie Bill Monroe ihn als »Kentucky-Wunder« ansagte.

WSM lässt seine Samstagabendhörer noch eine Stunde mehr zur Ader, denn im Anschluss an die Opry folgt eine von Mitternacht bis ein Uhr während Live-Übertragung aus dem Ernest Tubbs Record Shop, das »Midnight Jamboree«. Sofern nicht Marty Robbins oder ein Name von gleicher Zugkraft im Programm der letzten halben Opry-

Stunde steht (Robbins arbeitet immer nur in der letzten Show, und wenn das Publikum mitgeht, weigert er sich aufzuhören und macht oft bis halb eins weiter, zur Verzweiflung der WSM-Techniker, denen er die Radioprogramm- und Sponsor-Zeiten durcheinander bringt), gehen viele Zuschauer schon gegen elf Uhr, um drüben bei Tubb noch einen Platz zu bekommen. Wenn Tubb und seine Texas Troubadours in der Stadt weilen, spielen während dieser Stunde der Musik und Plattenwerbung natürlich sie die erste Geige (»Dieses schöne Album können Sie sich kommen lassen – von Ernest Tubb's Record Shop«), aber wenn sie auf Tournee sind, wird dafür gesorgt dass ein Opry-Star herüberkommt und als Zeitfüller ein, zwei Unbekannte da sind, für die das nicht selten ihr erster Auftritt in Nashville ist. Das »Midnight Jamboree« mag als Verkaufswerbung vielleicht kein übermäßiger Erfolg sein, aber die meisten Stars begrüßen die Chance, hier mitzumachen, weil das Hörerpublikum, das bis zum süßen Ende ausharrt, das gleiche ist wie bei der Opry-Sendung.

Da Tubb und die Texas Troubadours in dieser Woche unterwegs waren, hatte man Bob Luman zum Jamboree gebeten. Nach seinem Sieg in der 10.30-Opry schlenderte er vom Bühnenausgang hinüber zu Tubbs Laden, in dem bereits eine ansehnliche Menge wartete. Um Platz für sie zu machen, hatte man die Tische mit den Bergen von LPs in den rückwärtigen Teil geschoben, und ein Polizist forderte die Leute bereits auf, sich nicht vors Fenster zu stellen, damit die draußen auf dem Bürgersteig auch hereinschauen könnten. Um Mitternacht standen Luman und fünf Musiker auf einem hölzernen Podium am Ende des Ladens und begannen für die über 150 Mann zu spielen, denen es gelungen war, sich hereinzudrängen. Luman trug den Song von seiner neuesten Single vor, *Come On Home and Sing the Blues to Daddy*, witzelte, dass er ausgerechnet immer gerade dann zu Reserveübungen eingezogen werde, wenn eine Platte von ihm groß ankomme (»Nun, ich bin ja bereit, wenn sie mich wieder mal haben wollen, nur finde ich, sie sollten dann Cassius mit mir zusammen einrücken lassen«), stellte ein verängstigtes Mädchen vor, das sein erstes »Jamboree« machte, sang Memphis, las die Daten der nächsten Konzerte von Tubb und den Troubadours in Texas vor, brachte noch einmal *Guitar Man*, gab eine geschlagene Viertelstunde lang Autogramme und eilte dann hinüber zu Tootsie, um noch ein Bier zu bekommen, ehe sie ihre Hutnadel mit den Brillanten zückte und Feierabend piekte.

Sobald er aus der Kälte drinnen war, stellte Luman seinen Gitarrenkasten zwischen Wand und Zigarettenautomaten und nahm in der vordersten Nische Platz. »Das ist eine Sendung, bei der sich das Mitmachen lohnt«, sagte er. »Man muss bedenken, dass jedes Nachtlokal im Süden gerade schließt, wenn sie anfängt, und die Leute hören einen im Autoradio, während sie heimfahren.« Charlene kam heran und erklärte mit gerunzelter Stirn, falls er noch ein Bier wolle, müsse er sich mit dem Trinken beeilen. Es waren höchstens noch zehn späte Gäste im Lokal. Luman bestellte ein Country Club-Malz und fügte hinzu, das habe er lange

vor den anderen aus.

»Ich brauche Entspannung«, sagte er, als Charlene gegangen war. »Und dabei hab ich 'ne anstrengende Reise vor mir. Das ganze Stück bis zur Küste hinterm Lenkrad.«

»Hinterm Lenkrad? Aber wer fährt denn so eine weite Strecke mit dem Wagen?«

»Nun, so schlimm ist's auch wieder nicht – zumindest nicht mit einem neuen Cadillac. Da hat man, wenn man da ist, das Gefühl, nur rasch mal 'ne Biege ums Karree gemacht zu haben. Außerdem kann man, wenn man fliegt, nicht die Disk-Jockeys besuchen. Denn ich werde den Kofferraum voll LPs packen und überall, wo ich einen Sendeturm sehe, halte ich an, verehere den Burschen dort ein Album, lasse mich interviewen und fahre weiter zur nächsten Rundfunkstation.«

In der Nische nebenan hatten zwei Paare gegessen, die Luman, seit er hereingekommen war, immer wieder angestarrt und hinterher getuschelt hatten. Als Tootsie Feierabend verkündete, erhoben sie sich zum Gehen, blieben dann aber an Lumans Tisch stehen. »Wissen Sie, wir sind eigens für die Opry heut Abend von Shelbyville hergefahren«, sagte einer der Männer. »Müssen jetzt zurück. Wir versuchen Sie jedes Mal zu erwischen, wenn wir herkommen. Wir sind Verehrer von Ihnen, Bob. Und das mit dem Ki-yi-yippie-ki-jo, das hat mir ganz toll gefallen!« Sie gingen zur Vordertür hinaus, alle bis auf eine fescche Blondine, die am Tisch stehen blieb.

»Kann ich ein Autogramm von Ihnen haben, Bob?« gurrte sie.

»Gern«, erwiderte er. »Wohin?«

»Am besten hier rauf«, sagte sie und reichte ihm ein Opry-Programm. Sie kam in die Nische geglitten, fast bis auf Tuchfühlung an Luman heran.

»Wie heißen Sie?«

»Faye Taylor.«

»F-a-y?«

»Nein, hinten mit e. F-a-y-e.«

Für Faye Taylor. Zufrieden?«

»Wunderbar«, hauchte sie und schaute Luman direkt in die Augen. »Einfach wunderbar!«

Als das Mädchen gegangen war, schnaufte Luman und legte ein Bein auf die Sitzbank hoch. Es war die gleiche Nische, in der eines späten abends und ebenfalls nach einer Opry-Vorstellung Tommy Higgins gegessen und seinen nächsten Schritt geplant hatte, einen Schritt vor dem Hunger her. Ich werd Ihnen sagen, wie's weitergeht, hatte Tommy Higgins erklärt. Hab mir das genau durchdacht. Ich bleibe so lange hier, bis ich festgestellt habe, ob ich Lieder schreiben kann oder nicht. Und wenn nein, dann werd ich eben rauszufinden versuchen, was ich falsch mache. Nein, ich geb' nicht auf. Ich hab doch das Gefühl dafür, und ich ...

»Sie sollten mal einige dieser kleinen Nester in Texas und Arizona sehen, da draußen am Arm der Welt. Nichts weiter als eine lange Straße mit zu beiden Seiten ein paar Häusern, und immer steht ganz hinten am Ende dieser Straße ein

kleines Gebäude mit einer Rundfunkstation drin, und oben ragt ein hoher Turm heraus. Man braucht nur nach diesen Sendetürmen Ausschau zu halten, sie sind aus fünfzig Meilen Entfernung zu erkennen. Dann vom Highway abbiegen, sich in Richtung Turm halten, mit der Scheibe in der Hand aussteigen. Bin Bob Luman. Spielen Sie meine Platte? Nett, Sie kennengelernt zu haben. Wie weit ist es bis zum nächsten Turm?« Luman schob sich aus der Nische heraus, griff seinen Gitarrenkasten und suchte in seinen Taschen nach einem Trinkgeld für Charlene. »Herrgott«, sagte er, »ich brauche einen Hit!«

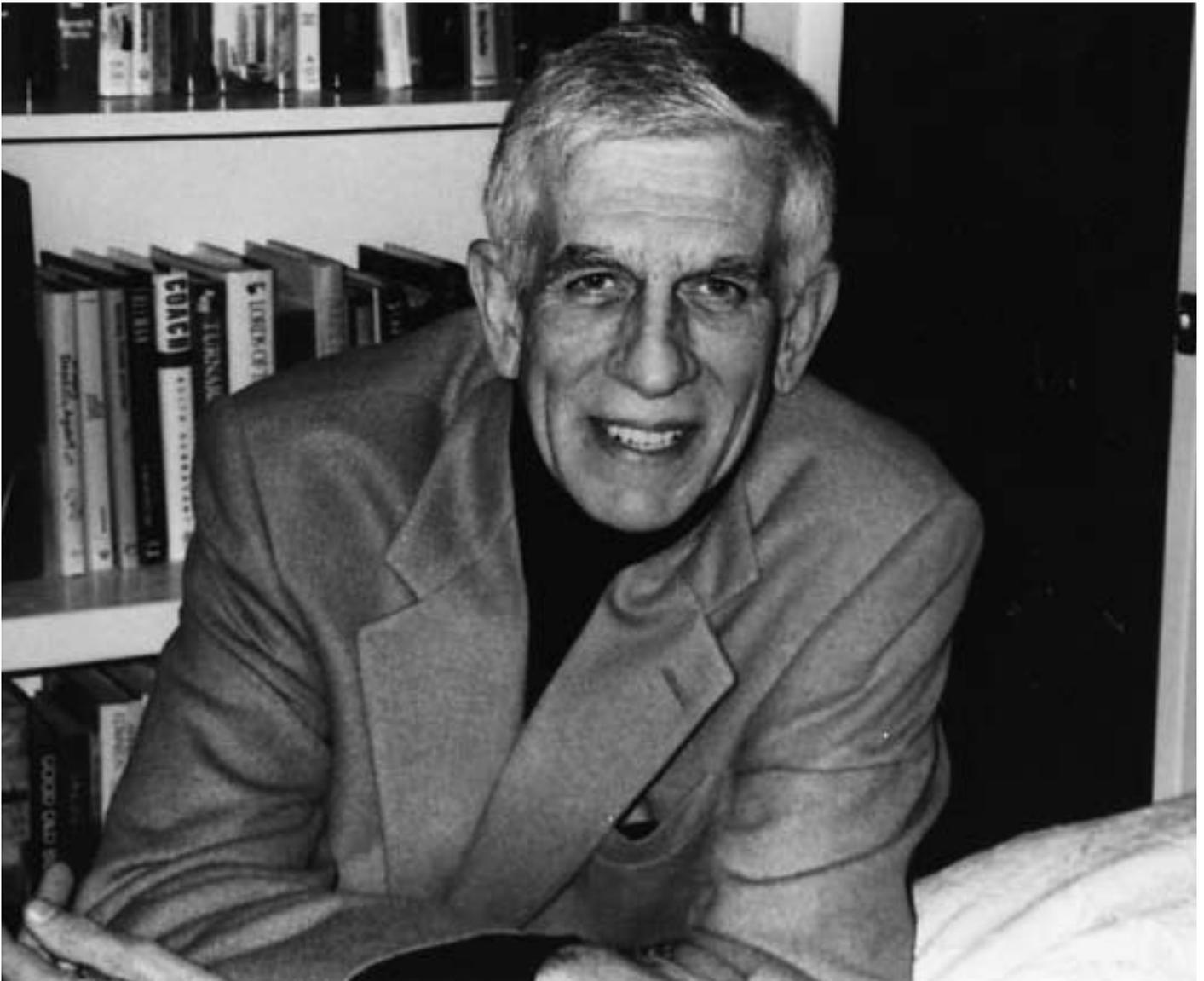
In Nashville

in Tennessee wird diese Musik seit Jahrzehnten gemacht. Hier hat auch Paul Hemphill monatelang gelebt, um die Welt, in der sie entsteht, kennenzulernen. Es gibt eine klar umrissene Beschreibung von dem, was Country & Western Music ist, woher sie kam, zu welchen Gipfeln sie aufstieg und was sie für die Millionen Menschen, die ihr zuhören, und für die vielen tausend Menschen, die sie spielen, schreiben und von ihr leben, bedeutet. Er schreibt von der Volkstümlichkeit der Grand Ole Opry in Nashville, vom unbeständigen Glanz des großen Show-Business, vom epochalen Aufstieg des Johnny Cash und von den einfachen Jungen, die mit der Erfindung nur eines einzigen Liedes aus härtesten Lebensbedingungen zu Erfolg und Starruhm kommen. Er erzählt von den ländlichen Fiedlern Georgias, von den Millionen-Dollar-Schallplattenstudios, von den weltweiten Tourneen der Stars, wie Merle Haggard, Buck Owens und Bill Anderson. Er gibt ein buntes Kaleidoskop dieses besonderen und interessanten Musikgenres einst und jetzt (1969), des nationalen wie internationalen Phänomens dieser Musik.

Country Music

ist ein Begriff, der sich aus der heutigen Musikszene einfach nicht mehr wegdenken lässt. Ihren Ursprung hat sie in den Appalachen, jenem Gebirgszug, der sich durch den US-Staat Tennessee zieht. Die Siedler, die sich in dieser rauhen Gegend niederließen, waren ein eigener Menschenschlag von derber, direkter, unkomplizierter Gemütsart. Und nicht minder schlicht und geradezu, zugleich aber fröhlich und heiter oder gefühlvoll und voll echter Romantik war ihre Musik, die sie daheim in den Blockhütten, bei Erntefesten, auf Jahrmärkten sangen und spielten. Heute gilt die Country Music, aus der sich mittlerweile eine Industrie mit Milliardenumsätzen entwickelte, als eine der wenigen Formen originaler amerikanischer Musik.

wurde in Birmingham, Alabama, geboren. Er studierte an der Universität Auburn, Alabama, und später in Harvard. Nach zehnjähriger Tätigkeit als Sportberichterstatter und Feuilletonist gab er seine Stellung als einer der erfolgreichsten Kolumnisten beim „Atlanta Journal“ auf und wurde freier Schriftsteller.



Paul Hemphill 2009

Paul Hemphill

wurde in Birmingham, Alabama, geboren. Er studierte an der Universität Auburn, Alabama, und später in Harvard. Nach zehnjähriger Tätigkeit als Sportberichterstatter und Feuilletonist gab er seine Stellung als einer der erfolgreichsten Kolumnisten beim „Atlanta Journal“ auf und wurde freier Schriftsteller.

Paul Hemphill, Chronicler of the South, Dies at 73

Paul Hemphill, who brought a lean journalistic style and a sharp ear for dialogue to essays and novels devoted to the blue-collar South of stock-car racing, football, country music, evangelists and wayward souls, died Saturday morning in Atlanta. He was 73.

Paul Hemphill in an 2009 dated photo. In columns and books he wrote of the blue-collar South, sports and country music.

The cause was throat cancer that had spread to the lungs, said his wife, Susan Percy.

Mr. Hemphill turned a flair for sportswriting into a columnist's job at the old Atlanta Journal in the 1960s, when the New Journalism began to take hold. Like Jimmy Breslin, a writer he was often compared to, he turned his

roving eye to ordinary Southerners overlooked by most writers and mined the inexhaustible vein of human experience that he summed up, in his collection „Too Old to Cry“ (1981), as „lost dreams and excess baggage and divorce, whiskey, suicide, killing and general unhappiness.“ He also wrote blunt columns about race at a time when the topic was incendiary in the South.

„He was the kind of general newspaper columnist that hardly exists anymore,“ Roy Blount Jr., who worked with Mr. Hemphill at *The Journal*, said by e-mail in June. „He'd go out and do things and talk to people and write 2,000 words, daily. He wasn't a talking head; he was walking ears, or listening legs.“

Paul James Hemphill was born in Birmingham, Atlanta, the son of a long-haul trucker whom he idolized as a child but grew to loathe for his virulent racism. He wrote about their troubled relationship in a memoir, „Leaving Birmingham: Notes of a Native Son“ (1993). He earned a bachelor's degree in 1959 at Auburn University, where he began taking writing seriously after being cut from the Graceville Oilers, a Class D baseball team in Florida, and playing semipro ball in Kansas.

While at Auburn, he interned at *The Birmingham News*, covering little-league baseball and bowling. His reward for diligence was being allowed to write about high school sports. To avoid the draft he joined the Air National Guard and served in France. In 1964, after covering sports for newspapers in Augusta, Ga., and Tampa, Fla., Mr. Hemphill was hired as a columnist by *The Atlanta Times*, a start-up newspaper that quickly folded, but not before his writing made an impression on editors at *The Journal*, the city's afternoon newspaper. That year he was hired as its main columnist and became an instant hit with readers.

Mr. Hemphill wrote about minor-league ballplayers, hell-raisers and twangy country singers – the kind of people on display in his first journalism collection, „The Good Old Boys“ (1974). For two years he filed columns from Vietnam. As he liked to tell colleagues: „I have been around the block. I have seen the elephant and heard the owl.“

Then he quit. „I had hung around all-night eateries and gone to Vietnam and hitchhiked and lain around with hookers and shot pool with Minnesota Fats and sat in cool suburban dens with frustrated housewives,“ he wrote in „Too Old to Cry.“ „And, yet, with the next column due by dawn, I had run out of gas.“

While at Harvard on a Nieman Fellowship, Mr. Hemphill began work on „The Nashville Sound: Bright Lights and Country Music“ (1970), generally regarded as one of the best books on country music ever written. It sold well, and Mr. Hemphill put daily journalism behind him, although he never again achieved the commercial success of his first book.

The South, sports and country music remained his great subjects, dealt with journalistically in books like „The Heart of the Game“ (1996), about a struggling minor-league ballplayer for the Durham Bulls, and „Wheels: A

Season on Nascar's Winston Cup Circuit“ (1997), and in novels like „Long Gone“ (1979), „The Sixkiller Chronicles“ (1985) and „King of the Road“ (1989). „Long Gone,“ about a fictional minor-league team called the Tampico Stogies, was made into an HBO movie in 1987 with William L. Petersen as Stud Cantrell and Virginia Madsen as Dixie Lee Boxx.

Mr. Hemphill returned to country music in 2005 with „Lovesick Blues,“ a succinct, heartfelt biography of Hank Williams. His last book, published in 2008, was a history of Auburn football, „A Tiger Walk Through History.“

In addition to his wife, he is survived by three children from his first marriage, Lisa Shadrach of Franklin, Tenn., and David Hemphill and Molly Knudsen, both of Birmingham; a daughter from his second marriage, Martha Hemphill of Decatur, Ga.; a sister, Joyce Lott of Birmingham; and six grandchildren.

„Old country music had an honest catch in its voice, and so did Hemphill, writing about baseball or whiskey or his old man or himself (sometimes in the third person),“ Mr. Blount said. „He could tell what it was like for people who are just scraping by.“

Paul Hemphill lifts the chewed-up piece of Nicorette gum out of his mouth and sticks it in a paper napkin. This is a man who used to fire up 20 of those mean little nonfiltered Camels a day and now he chews pellets of doped-up gum. It is an indignity.

Jim Stawniak Paul Hemphill dines with his posse at Manuel's Tavern on government-in-exile night.

Hemphill is at Manuel's Tavern on a Tuesday night – government-in-exile night – with Democratic politicians, cops and ex-newspapermen. He's at a big round table with his wife, Susan Percy, and a circle of friends. They're passing around an early copy of his new book, *Lovesick Blues: The Life of Hank Williams*. They're all pulling for it to be a hit.

Hemphill is 69, recovering from a stroke, his face pale and gaunt. But you look at the book cover and then at him. You can see a bit of the late Hank Williams in his new biographer. The resemblance is uncanny: Two boys rising up out of blue-collar Alabama, born 13 years apart, both with big ears, both 6-1, 150 pounds, with a tendency to shrink into the 130s when the booze kicked in. And, boy, did the booze kick in.

Both with the same sensitivity deep down.

„We can hurt easily,“ Hemphill says.

The greatest bond of all may be the way both of them cut right to the bone as artists. Williams did it with „three chords and the truth.“ Hemphill explores the South and his own moody Celtic soul with stripped-down prose that has the kick of a mule.

„Life, I have determined, is a pisser,“ he wrote years ago. „I'll never get out of this world alive' is the way Hank Williams put it.“



Paul Hemphill 1989

Curtis McBride brings Hemphill's dinner, a Manuel's Burger. McBride has been serving him burgers and iced tea since the days when Manuel Maloof himself hovered over Hemphill like a nurse, making sure he didn't take that first drink.

Hemphill examines the 6 ounces of meat.

„It looks like a hockey puck,“ he says. But he doesn't mean it. Hell, he loves the place. He put Manuel's Tavern on the map. He's part of the DNA, like the John F. Kennedy portrait behind the bar.

Hemphill has been walking through the worn wooden doors into Manuel's dark cavern for 40 years, since he was the new kid who took the town by storm, a long-haul truck driver's son from Birmingham who became the star columnist for the Atlanta Journal, the old afternoon paper.

Six days a week, in a column stripped down the left-hand side of page 2, he churned out 1,000 words of human drama. He wrote about the kind of folks a friend once called „those Southern creatures“: truck drivers, sheriffs, baseball bums, bootleggers, country singers, evangelists and stock car drivers.

Hemphill was 29 by then – the same age at which Williams died. He'd already given up his dream of playing professional baseball. That ended after five days with the Class D Graceville, Fla., Oilers, when the manager said, „I gotta let the kid go.“ It was the first of many turning points in a

life that would begin to sound like a Hank Williams song.

Hemphill salvaged his pride by playing semi-pro ball in Kansas. He was a good-fielding second baseman who couldn't hit but still drove in runs.

„I was a buntin' son of a bitch,“ he says. „With two outs and a man on third and two strikes on me, I'd get the bunt sign. I'd drop it. He would score.“

He found his way to Auburn University, where a professor told him he had the makings of a writer. He started writing about sports. But a New York columnist soon caught his eye.

Jimmy Breslin was writing a new kind of column for the New York Herald-Tribune. „In a thousand words or less, Breslin was writing close to literature: sharp vignettes with a beginning and a middle and an end, vivid slices of life from the streets of New York,“ Hemphill explained in his 1993 memoir, *Leaving Birmingham*.

It was called „new journalism“ and Hemphill wanted in on the action. After newspaper jobs in Birmingham, Augusta and Tampa, he found his way to Atlanta and the news pages. Finally, he was hitting home runs, but with a typewriter instead of a bat. Paul Hemphill soon became known as the Jimmy Breslin of the South.

His stuff resonates today. John Schulian, a newspaper columnist-turned-TV writer, included one of Hemphill's columns in his literary journalism class at the University



Paul Hemphill & Susan Percy

of Utah last year. The column was „Welcome home, Billy Goad,“ which Hemphill wrote about an early casualty from the Vietnam War. Before dawn, he went out to the airport to watch Goad’s arrival: „You could see the crate in the dim overhead light. It was a rectangular pine box, battleship gray, with one brass handle on each end and two on each side. Stenciled on one end was the name SSGT. GOAD, BILLY E. A white card said ‚HEAD – KEEP THIS END HIGH.‘“

Hemphill came into his own as a writer at the time Atlanta came into its own as a city. He became a street-prowling chronicler of life in a Southern town that was blooming into a major-league city.

„It was such a hectic, explosive time, and there was this huge transition from this nice little Southern residential, white-dominated downtown core city into something else entirely, and it happened in one decade,“ recalls novelist Anne Rivers Siddons, who was a freshman with Hemphill at Auburn and a writer at Atlanta magazine. „A lot of writers came to put a foot in the fire and became very good writers because there was so much to write about.“

Atlanta had the good sense to integrate in a dignified fashion instead of unleashing the dogs like the folks back in Hemphill’s native „Bombingham.“ Hemphill grew up, too, consciously rejecting his father’s ranting about „Martin Luther Coon.“ On a visit home, he was sickened by it.

„This good man who once had been my hero, my ‚king of the road,‘ now was eaten up by racism as though it was a cancer,“ he wrote later.

In the early 1960s, when he served in France with the Alabama Air National Guard, Hemphill worked with an interpreter who told him he should have been back home fighting segregation instead of preparing to fight the Russians. He saw enough of the world that he wanted nothing to do with the corrosive racism that crippled Birmingham.

„Anybody that says newspapers aren’t staffed by liberals, they’re crazy because they fucking are, you know?“ Hemphill says. „I think just plain people who write, report, they’ve seen enough that if they’re human, they’ve got to be liberal.“

Hemphill, ironically, was lured to Atlanta in 1964 to write for the conservative Atlanta Times. The paper made a

short-lived run at the Cox-owned *Journal and Constitution*. Its backers opposed the courageous columns denouncing racism by *Constitution* Publisher Ralph McGill. Hemphill idolized McGill, but his father called him „Rastus.“

Hemphill jumped to the *Journal* just before the *Times* folded. He was a hit from the start.

„He was popular, I mean really, really popular,“ recalls Terry Kay, a former *Journal* colleague who’s now a successful novelist and screenwriter.

Hemphill wrote columns from Vietnam as well as Manuel’s. He knew he had a good thing going. „I had the most envied newspaper job in Atlanta, if not the South.“ But he wanted more. The rawboned Alabama boy won a Nieman Fellowship at Harvard in 1968. Before he went, McGill told him prophetically he would never be the same. Hemphill used the time at Harvard to write a book about the country music he listened to as a boy. He spent January 1969 in Nashville interviewing stars.

When he returned to the *Journal*, he toured the South for a series of columns, but soon wanted out of the relentless daily grind. His decision to leave the newspaper business was hastened by the suicide of one of his sportswriting mentors in Birmingham. A few weeks later, Hemphill got drunk at Emile’s French Cafe in the Fairlie-Poplar district – Atlanta’s answer to the Algonquin Round Table in New York – and wrote an abrupt resignation letter: „I’m quitting newspapers because I am sick.“ Then he went to Manuel’s to drink more.

„I had hung around all-night eateries and gone to Vietnam and hitchhiked and lain around with hookers and shot pool with Minnesota Fats and sat in cool suburban dens with frustrated housewives,“ Hemphill wrote later. „And, yet, with the next column due by dawn, I had run out of gas.“

A few months later, he published his country music book, *The Nashville Sound: Bright Lights and Country Music*.

The *Chicago Sun-Times* called it „the best book ever written about country music.“ At the age of 34, Paul Hemphill had made it to the big leagues.

„The *Nashville Sound* had been blessed from the start – right book, right author, right editor, right time – and when it came out in the spring of ’70, I had every reason to think it would always be like this,“ he wrote in 1993.

But it wasn’t like that again. Not even close. The first book sold 75,000 copies in hardback. During the next 35 years, Hemphill wrote 14 more books, including four novels. But even though critics praised his work, he never recaptured the early success.

His most recent novel, *Nobody’s Hero*, sold only 800 copies. In 2003, in the ultimate indignity, the Atlanta Press Club didn’t invite him to its annual holiday authors’ party.

Atlanta had forgotten Paul Hemphill.
And, Jesus, did it hurt.

With the first book’s success, Hemphill and his first wife, Susan, moved to St. Simons Island with their three children, David, Lisa and Molly. He wrote for major magazines, but the marriage began to fall apart. „I was writing books, but I was married to a woman who, to my knowledge, had never finished reading one,“ Hemphill wrote. They divorced and his ex-wife took the kids back to Birmingham.

Hemphill began to drift. His drinking got worse. In 1975, he was teaching a night class in Tallahassee. One of his students was a Florida state employee, a young woman from Atlanta who remembered that Hemphill not only was quite a writer, but was also quite cute. When Hemphill took a column-writing job with the *San Francisco Examiner*, the student, Susan Percy, followed. They were married and this fall will celebrate their 29th anniversary. They have one daughter, Martha.

In San Francisco, Hemphill clashed with Publisher Reg Murphy, former editor of the *Constitution*, over Jimmy Carter’s presidential campaign – Hemphill was for him, Murphy was not. Hemphill quit again. He turned down a sports column job in Chicago that was offered by a young *Sun-Times* sports editor, Lewis Grizzard, who soon returned to Atlanta to become a Southern folk hero as a humorist before his death at age 47.

Hemphill and Percy moved back to Atlanta, where Percy got her journalism career on track. She became a writer and editor at Atlanta magazine. Today, she’s the editor of *Georgia Trend*, a monthly business magazine. When they arrived from San Francisco, they hoped for success with Hemphill’s first novel, *Long Gone*, a minor-league baseball story that won a glowing review in the *New York Times*. In *Newsweek*, Pete Axthelm said, „Hemphill bears comparison to Faulkner in his lighter moods.“

One day, Hemphill was mowing the yard when Percy called out that he had a phone call. „I thought it was Al Braselton, my friend who did great impersonations. He said, ‚Paul, this is Dustin Hoffman.‘ I said, ‚Yeah, right.‘ And I slammed the fucking phone on him. I went back out in the yard. And Susan comes up and says, ‚You’ve got another phone call and it may be the same guy.‘ I said ‚OK.‘ I started in and he said, ‚Wait, wait! This is me, this is Dustin Hoffman. Really.‘“

Hoffman wanted to play Stud Cantrell, the manager in *Long Gone*. Hemphill was ecstatic. If Hoffman made a successful movie based on the story, book sales might go through the roof. But then he learned his first important lesson about Hollywood: „You’ve got to get the screenplay. It better be good.“

Unfortunately, the screenplay by a Hollywood writer wasn’t good enough for Hoffman, who went on to do *Tootsie* instead.

Jim Stawniak Covers of Hemphill’s books are framed on the wall behind the author and his wife, Susan Percy.

Eight years later, the book became a made-for-TV HBO movie starring William L. Petersen and Virginia Madsen. *Newsday* called it „one of the best sports movies ever made.“

Hemphill ran into the same roller-coaster of emotion with his next two novels.

Oscar-winner Jonathan Demme struck out with a screenplay for *The Sixkiller Chronicles* and two-time-Oscar-winner Ring Lardner Jr. failed to sell his screenplay of *King of the Road*, Hemphill's novel based on his father.

Of all people, Hemphill could relate to the disappointment Hank Williams must have felt when few people appreciated the most beautiful song he ever wrote, „I'm So Lonesome I Could Cry.“

„The marvelously poetic dirge that Hank himself would call the favorite of all the songs he wrote“ ended up on the B-side of a record, Hemphill writes. „The best it ever did on the charts was No. 43, in 1966, more than a dozen years after Hank's death.“

In the '90s, Hemphill kept returning to nonfiction despite the advice of his old friend Terry Kay. Hemphill wrote about racism in Birmingham and Little River, Ala., about baseball and stock car racing.

„I've been telling him for years and years and years, ‚Paul, for God's sake, write fiction, write fiction, write fiction,‘“ Kay says. „But I think he feels more comfortable with nonfiction.“

Hemphill protests that „fiction is so fickle. You can't make a living at it. When you present a proposal in nonfiction to a publisher, that's easier. The publisher can put their finger on it.“

With all his ups and downs, Hemphill never bothered seeing a therapist. He used his keyboard as his couch. His breakthrough with introspective writing came with a *New York Times Sunday Magazine* piece about his relationship with his father. He called it an emotional „bloodletting.“ When the article came out, his parents bought every copy of the *Times* they could find and burned them in a backyard bonfire.

For his seventh book, *Me and the Boy*, he tried to exorcise two demons at once -- repairing his relationship with his son, David, and beating the booze. He walked the Appalachian Trail with David, who had flunked out of the University of the South. They hiked 1,000 miles before the old ballplayer's knees gave out.

At the end of the book, Hemphill shares an exchange of letters between him and David. David told him how much he had needed Hemphill as his father.

Hemphill wrote back: „It's going to take about 120,000 words for me to say it to the world in great flowery gut-wrenching detail ... but I can state it to you in one simple declarative sentence. I love you more than anybody or anything in the world. ... What I feel for you is not ‚responsibility.‘ It's love.“

He hoped David would get back on track. But today, at 40, David is serving a term in federal prison in Arkansas.

„Guns and drugs,“ Hemphill laments. He explains that David was arrested in Alabama, under the influence of marijuana and in possession of several guns. He hopes his son will be released next summer.

Hemphill has come to grips with sadness. It is the root of his art.

„Most of my best writing is ultimately sad,“ he wrote in the foreword to his second collection of columns, *Too Old to Cry*. „It is about lost dreams and excess baggage and divorce, whiskey, suicide, killing, and general unhappiness: a boy who died in my arms, in a bomb crater, while I wrote in Vietnam; an old lady who simply died of loneliness; a young couple with a child, stranded in a bus station; a pathetic kid from Tennessee who messed up a bank robbery in San Francisco.“

His walk on the trail didn't cure his problem with the booze overnight, either. The low point of his drinking, he says, was „7 o'clock in the morning, my vodka and my orange juice before anybody else got up.“

Percy agrees.

„There was a point where I could hear the top of a vodka bottle being unscrewed from 50 feet,“ she says. „I still have a tightening sensation in the back of my neck that I associate with hearing that sound.“

She threw Hemphill out of the house on Thanksgiving 1984.

„I didn't like Paul when he drank and I didn't like me when he drank,“ Percy says.

Hemphill had always been contemptuous of Alcoholics Anonymous, but after a few nights on friends' couches, he decided to try it. He and Percy reconciled. He cobbled together a year of sobriety in AA and, to celebrate, started drinking again.

„Nine o'clock the next morning, I'm waiting for them to open the doors for my favorite liquor store in Little Five Points,“ he says. „When I got over that one, I said, ‚Fuck it, it's my turn. I have to do it myself. I can't lean on them anymore.‘“

He quit on his own and hasn't had a drink in 20 years. He credits Percy with saving his life. „She anchors me, you know? She loved me and she hung in there, but I tell you, I pushed her to the limit.“

One of Hemphill's biggest mistakes was firing his first literary agent, Sterling Lord, who also represented Jack Kerouac. About 10 years ago, when Lord was in his 70s, Hemphill felt the agent was too old and let him go.

„I found out there be monsters out there,“ Hemphill says. „Horrible things happened.“ He found modest success with nonfiction books, but his new agent wasn't able to sell his fourth novel, *Nobody's Hero*. It was finally published by a small Alabama house. After it sold only 800 copies, Hemphill broke down and wrote to Lord, still active in his 80s, who took him back.

Hemphill mentioned that he'd always been interested in

writing a book about Hank Williams. Within weeks, Lord got him a deal with Viking. Hemphill found a trove of information in Nashville. Then he wove his own story around the biography.

The book starts out in 1949, with the 13-year-old Hemphill on the road with his father, roaring through the mountains in the truck, listening to „that Lovesick Boy“ on the radio.

„Daddy leaned over to turn up the volume so we could hear the pained yodel and the whining steel guitar that echoed his nasal wail. Hank sang like a hurt animal. They were the loneliest sounds we had ever heard,“ Hemphill wrote.

Like a soul brother, he examines Williams' alcoholism, which hastened the singer's untimely death.

„An alcoholic, in his determination, is one of the smartest people in the world,“ Hemphill says. „Nothing is going to stand between him and the next drink of whiskey and I certainly know that feeling, and you know you're screwing up everything and you can't help yourself. You've got to have a drink.“

Lord has all the right things happening with the book. He's sold the rights to Lovesick Blues in the United Kingdom, for a large-type edition and for an audio book. Booklist called it „The finest work of literature about Williams yet written.“ The AJC review said Hemphill's book is as „exhilarating“ as Williams' music.

The hoopla has led Atlanta's Everthemore Books, an imprint of A Capella Books in Little Five Points, to publish a new edition of The Nashville Sound. For Hemphill, the heightened interest is like the good old days.

„He's very hopeful and optimistic,“ Percy says, „but in the back of his mind, he's thinking, ‚Oh, man, is this all not going to turn out as wonderfully well as I want it to?‘ He's been writing really well for a long time and I think he would like some outside validation, from somebody besides his wife and good friends, that he writes wonderfully.“

Hemphill is struggling to recover from the stroke that felled him on St. Patrick's Day. He's dragging two fingers on his left hand when he types and having trouble with balance when he walks.

The worst thing is that the stroke took his spirit.

„I have the fear that the Hank book is the last serious book I'll ever write,“ he says. „But I don't know. You never know. I don't get pissed off at anything anymore and part of that is age, I guess. I don't know. The spirit is just not there.“

But he's already working on his next book, a history of Auburn football.

„He's a writer,“ Percy says. „That's what he does.“

Click here to read an excerpt from the epilogue of Lovesick Blues: The Life of Hank Williams by Paul Hemphill.

Senior Editor Doug Monroe started reading Paul Hemphill in the Journal in 1965. He can be reached at doug.

monroe@creativeloading.com. For more about Hemphill, see www.paulhemphill.net.

ACCESS ATLANTA

Remembering Paul Hemphill 1936-2009

6:27 pm July 11, 2009, by Richard Eldredge

We're saddened here at Buzz Central by Saturday's passing of Atlanta author Paul Hemphill at age 73. But we're also grateful for the 15 amazing books the journalist left behind for us.

For those in the newspaper trade, Hemphill's essay, „Quitting the Paper“ from his 1981 book, „Too Old to Cry“ became an instant classic.

For decades, ink-stained scribbler types have taken solace in the piece. It reassured anyone under the crunch of a daily deadline that a world of possibilities existed outside of a newsroom.

If you were brave enough to chance it the way Paul did.

A big fancy New York City publishing house like Viking just might publish your books too. Jack Kerouac's agent, Sterling Lord just might hawk your manuscripts.

That is, if you could make a sentence sing the way Paul did.

Heck, you might even tick off a good portion of your family and your Alabama hometown with your memoir, „Leaving Birmingham“ all while garnering national critical acclaim.

In short, it always gave under-the-gun journos hope.

Still, the writer didn't always recommend his gin-fueled method of employment transitioning. To be perfectly frank, dear reader, seven years ago this summer, we also quit this particular paper to accept a glitzy job clear across the country. Before leaving Atlanta, we got Hemphill to sign a copy of his latest novel, „Nobody's Hero.“

So what did the author of „Leaving Birmingham“ and „Quitting the Paper“ inscribe?

„Don't leave. We need you.“

We ended up heeding the thoughtful advice from one of our favorite writing teachers.

As Southerners swap stories about Hemphill today, Buzz dusted off our copy of „Quitting the Paper“ to share with readers:

An excerpt from „Quitting the Paper“ by Paul Hemphill, Copyright 1981:

„On the Kansas City Star you were forced to learn to write a simple declarative sentence. This is useful to anyone. Newspaper work will not harm a young writer and will help him. If he gets out of it in time.“

– Ernest Hemingway

Late one night in the fall of 1969, with the rain splattering against the front window and the gray light of a television set dancing across the bar, I sat in a booth at

Emile's French Café in downtown Atlanta with a feisty young newspaper reporter named Morris Shelton and methodically proceeded to get paralyzed on Beefeater martinis. By now this had become a daily ritual. I was thirty-three years old. I was the featured columnist for the Atlanta Journal, the largest daily newspaper between Miami and Washington. I had been one of a dozen journalists around the country to be selected to study at Harvard under a Nieman Fellowship the previous year. I fancied myself a sort of Jimmy Breslin of the South, cranking out daily one-thousand-word human dramas on everything from flophouse drunks to Lester Maddox, sufficiently loved and hated by enough people to have that sense of pop celebrity with which most newspapermen delude themselves. I had the most envied newspaper job in Atlanta, if not the South, and now and then I would see a younger writer in a town like Greensboro or Savannah or Montgomery imitating my style just as I had stolen from Hemingway and Breslin and too many others to talk about. I had been sloppy and inaccurate, from time to time, but I had also written some good stuff. I had hung around all-night eateries and gone to Vietnam and hitchhiked and lain around with hookers and shot pool with Minnesota Fats and sat in cool suburban dens with frustrated housewives.

And yet, with the next column due by dawn, I had run out of gas. I don't know why men make dramatic decision at the age of thirty-three – change jobs, leave families, kill themselves – but they often do. „You have to remember,“ I recalled a friend's saying as he dumped a secure advertising job and ran off to Hollywood to write scripts, „we are no longer promising young men.“ I figured I had written a total of two and a half million words for five newspapers in the previous ten years, at a time when you had to move to another paper and another town for a ten-dollar-a-week raise, and about all I could show for it was bad credit and a drinking problem. Working for the mill, as it were, I was earning from Atlanta Newspapers, Inc. a net of \$157.03 a week; I was drinking too much, staying out all night, fighting with my wife, and choking on the notion that perhaps it was as a „well-read local columnist“ that I had reached my artistic peak.

„No ideas for tomorrow?“ Morris Shelton said, once we had run out of fanciful ways to cuss the paper. Morris was about ten years younger than I, an aggressive young Texan who hadn't yet chased enough ambulances and beat enough deadlines to be weary of it. He was one of the younger ones on the paper who defended me when the old-timers there called me a prima donna and, once I bailed out, much more vigorous stuff.

„Just a title,“ I said.

„You always start with a title?“

„This time I do.“

„What?“

„Something like 'Quitting the Paper.'“

„Quitting? You quitting?“

„You're my star witness, Morris.“

And so we darted through the rain, up to the fourth floor of the old Atlanta Newspapers building, and while he dabbled around the newsroom I called my wife of the time to tell her the apocalypse had arrived („Come on home and I'll have a whole bottle ready.“). I turned to my typewriter and rattled a stark memo – „Dear Mac... I'm quitting newspapers because I am sick“ – and then we went off to get supremely drunk at Manuel's Tavern. Manuel Maloof, counselor and padrone to scores of journalists over the years, was at first astounded and then fatherly. „You got a half-million people out there gonna be disappointed,“ he said. I said, „Let 'em all chip in a penny a week.“ When Shelton allowed as how maybe he ought to quit, too, I told him it wasn't his turn yet.

The next morning broke cold and bleak but, somehow, refreshing. There was the feeling that an exorcism had taken place; that I had successfully negotiated the move from one plateau of my life to another; that after ten years of writing magazine pieces and dabbling in non-fiction books, I would then move on to something else, like writing films or novels or both. I heard from Jack Tarver, of Atlanta Newspapers, Inc., around ten o'clock, „astonished,“ wanting to know if there had been a personality clash – if so, he said, he could switch me over to the Constitution – but I told him the problem was bigger than that, and we quit as friends. By noon I had an agent in New York, by two o'clock I had a bank loan of \$2,500, by five o'clock I had a modest office above a tire-recapping place, and by bedtime I had enough insurance – disability, hospitalization, life – to take care of a Marine platoon in combat. At some point during the day I drifted back to the paper to clean out my desk, while the old-timers glared tight-lipped at one with the audacity to quit („Well,“ one was later quoted as saying, „it takes a certain breed of man to be a newspaperman“), and one of the young ones blurted out that it „takes a lot of guts to quit like that.“ I said, „Christ, it takes a lot of guts to stay. I can steal the kind of money they're paying me.“ I thought, filled with myself, it was a Line to Remember Hemphill By.

Norman & Nancy Blake



