

Jenseits einer Reihe ‚tönender Punkte‘

Kompositorische Auseinandersetzung
mit Schallaufzeichnung, 1900–1930

Dissertation
zu Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Fakultät für Geisteswissenschaften
der Universität Hamburg

vorgelegt von
Ralph Kogelheide
Hamburg 2017

Vorsitzender der Prüfungskommission: Prof. Dr. Oliver Huck

Erstgutachter: Prof. Dr. Oliver Huck

Zweitgutachter: Prof. Dr. Friedrich Geiger

Tag der mündlichen Prüfung: 19. September 2017

Vorwort

Ich danke Prof. Dr. Oliver Huck, der diese Arbeit von Anfang an mit großer Offenheit und vielen Anregungen begleitet hat und bei dem ich zu jeder Zeit eine offene Tür gefunden habe. Ebenfalls danke ich Prof. Dr. Ivana Rentsch und Prof. Dr. Friedrich Geiger für die vielen hilfreichen Gespräche und Anregungen. Darüber hinaus möchte ich mich für die Unterstützung bedanken bei Dr. Martin Elste und Dr. Werner Grünzweig, Tobias Reichard und den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Doktorandenkolloquiums am Institut für Historische Musikwissenschaft der Universität Hamburg. Diese Arbeit wäre ferner in dieser Form nicht zustande gekommen ohne die Hilfe zahlreicher engagierter Archivre, privater Schallplattensammler und Diskographen.

Der größte Dank gilt meiner Frau für ihr Vertrauen in mich, ihre Begeisterung für dieses Projekt und die Unterstützung dabei, nie das Ziel aus den Augen zu verlieren.

Inhalt

Abkürzungsverzeichnis	7
Einleitung.....	9
1. Für und Wider ein „Aufschreibesystem von 1900“ in der Musik.....	23
2. Institutionalisierung, sozialer Ort und Repertoire der Schallplatte (1900–1930)	37
3. Originalkompositionen für die Gramophone Company, Fonotipia und Pathé (1900–1912)	59
4. Schallaufzeichnung in der Debatte um die „Mechanisierung der Musik“	91
5. Schallaufzeichnung im Musiktheater und als Schauspielmusik.....	121
6. Kompositorische Rezeption via Schallaufzeichnung	141
7. Der Gesang der Nachtigall und die Kunstfähigkeit der Schallaufzeichnung.....	163
Zusammenfassung.....	191
Anhang	195
Online-Ressourcen und Datenbanken.....	213
Verzeichnis der zitierten Aufnahmen	215
Verzeichnis der zitierten Noten	223
Verzeichnis der zitierten Quellen	227
Verzeichnis der zitierten Literatur	235

Abkürzungsverzeichnis

Arnold Schönberg Center, Wien	A-Was
Biblioteca cantonale di Locarno, Locarno	CH-Lobc
Akademie der Künste, Berlin	D-Bda
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden	D-DI
Institut für Historische Musikwissenschaft, Hamburg	D-Hmi
Deutsches Musikarchiv, Leipzig	D-LEdm
Bayerische Staatsbibliothek, München	D-Mbs
Det Kgl. Bibliotek, Aarhus	DK-A
Bibliothèque nationale de France, Paris	F-Pn
EMI Archives, Hayes	GB-EMI
British Library, London	GB-Lbl
Biblioteca musicale Gaetano Donizetti, Bergamo	I-BGi
Biblioteca comunale di Milano, Mailand	I-Mcom
Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia, Rom	I-Rsc
Biblioteca della Fondazione Ugo e Olga Levi, Venedig	I-Vlevi
New York Public Library, New York	US-NYpl
UC Santa Barbara Library, Santa Barbara	US-SB
Library of Congress, Washington D.C.	US-Wc
Matrizennummer	Mx. Nr.
Katalognummer	Kat. Nr.

Einleitung

In dem Foxtrott *Die zerbrochene Schallplatte* (1929) des dänischen Komponisten Laurits Howalt wird mit musikalischen Mitteln das ‚Springen‘ einer Schallplatte nachgeahmt. Die Komplimente, die der Protagonist seinem „Fräulein Irma“ mithilfe der Schallplatte machen wollte, verkehren sich dabei in unschmeichelhafte Tiernamen.

Weil ich fühl' Sympathie
und noch mehr für Fräulein Irma,
kauft' ich ihr ein Grammophon.
Dann erwarb ich für sie
eine Platte bei 'ner Firma
mit dem Schlager der Saison.
Ich brachte ihr die Platte hin,
doch leider war ein Sprung darin.
Als erfreut meine Maus
schnell die Platte spielen ließ,
da klang es aus dem Trichter raus:

‚Reizendste, gestatten,
es spricht für mich
diese kleine Platte:
‚Ich liebe dich.‘
Du bist – das weiß ich,
eine ganz, eine ganz, eine ganz,
eine ganz gescheite Kleine.
Ich wünsch' mir schon lange
allein für mich
gerad' eine solche cou-, solche cou-,
solche cou-, solche cou-, solche couragierte,
nette, Kleine,
solches schaf-, solches schaf-, solches schaf-,
solches schaffensfreudige Ding wie dich.
Drum sei nett ein bisschen,
mein liebes Kind
und gib mir ein Küsschen –
geschwind.‘¹

¹ Der deutschsprachige Text von Theo Halton wurde transkribiert nach der Schallplatteneinspielung von Max Hansen mit Paul Godwin Tanz Orchester, *Die zerbrochene Schallplatte* (Howalt/Halton), Grammophon 23170, Mx. Nr. 2337 BH VI, (D-LEdm [ohne Signatur]).

Der Foxtrott antizipiert das Prinzip der geschlossenen Rille, das Pierre Schaeffer gegen Ende der 1940er Jahre zum zentralen Kompositionsverfahren der frühen *Musique concrète* machte, ohne dafür überhaupt eine Schallplatte zu benötigen. Stattdessen wird aus dem akustischen Effekt, der beim Abspielen einer defekten Schallplatte entsteht, eine musikalische Form, die musikalische Metrik und sprachliche Semantik unterläuft und augenscheinlich keinem schriftbasierten Musikdenken entstammt.

Mit der analogen Schallaufzeichnung trat neben mündliche Tradierung und musikalische Schriftlichkeit ein drittes Verfahren zur Überlieferung von Musik.² Liest man die einschlägigen Musikgeschichten des 20. Jahrhunderts, so betrifft das den Fortgang der Musikgeschichte allerdings nur eingeschränkt – indem nach 1950 die elektronische Musik eine kurze Blüte erlebte und sich die Rezeption musikalischer Werke veränderte.³

„Das Medium der musikalischen Reflexion [...] ist die Schrift.“⁴ Prämissen wie diese haben dazu geführt, dass die Historische Musikwissenschaft bislang kaum nach der Bedeutung von mündlicher Tradierung oder Schallaufzeichnung für die kompositorische Arbeit gefragt hat. Hinzu kommt, dass die traditionellen musikanalytischen Methoden im Umgang mit nicht-schriftlich überlieferter Musik weitgehend unbrauchbar und Zeugnisse über die Bedeutung mündlicher

² Thomas Forrest Kelly nennt musikalische Notation „a system to capturing sound“ und liest folgerichtig schriftliche Überlieferungen als „recordings“. Er beabsichtigt damit, Notenschrift als eine technologische Errungenschaft zu würdigen, die es ermögliche, musikalische Informationen über ein Jahrtausend hinweg zu übertragen. Das ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass Klangaufzeichnung mithilfe einer mit Symbolen operierenden Notenschrift unmöglich ist, vgl. Thomas Forrest Kelly, *Capturing Music. The Story of Notation*, New York 2015, S. 4f.

³ Vgl. Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber 1984, hier S. 315–328 und Richard Taruskin, *The late twentieth century* (= *The Oxford history of western music* 5), Oxford 2005, hier S. 175–220. Zur veränderten Rezeption von Musik siehe die Überblicksdarstellung von Nils Grosch, „Medienwelten“, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900–1925* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert), hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt, Laaber 2005, S. 201–227. Grosch benennt zwar auch „Rückkopplungen“ auf das Musikleben etwa im Rahmen der Neuen Sachlichkeit (hier S. 219–227), diagnostiziert aber schlussendlich eine „prinzipielle Medienskepsis“ bei Komponisten, Musikkritikern und -wissenschaftlern.

⁴ Carl Dahlhaus, „Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs“, in: ders., *20. Jahrhundert. Historik, Ästhetik, Theorie, Oper, Arnold Schönberg* (= *Gesammelte Schriften* 8), hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 231–243, hier S. 237.

Tradierung für die kompositorische Arbeit naturgemäß selten sind. Schallaufzeichnung hat hier dagegen deutlich sicht- und hörbare Spuren hinterlassen.⁵ Sie sind Untersuchungsgegenstand dieses Buches, in dem nach der kompositorischen Auseinandersetzung mit Schallaufzeichnung zwischen 1900 und 1930 gefragt wird. Das Forschungsinteresse zielt explizit auf die musikalische Produktion. Schallaufzeichnung in ihrer Funktion als Reproduktionsmedium wird im Folgenden nur am Rande thematisiert.

Schallaufzeichnung meint zwischen 1900 und 1930 vor allem die Schallplattenaufnahme und deren Wiedergabe durch ein Grammophon. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts und insbesondere in der musikethnologischen Forschung spielte ferner der Phonograph eine Rolle, bei dem die Schallaufzeichnung auf einem Zylinder erfolgt. Äußerst eingeschränkt relevant sind innerhalb dieses Zeitraums die Aufzeichnung auf Tonband bzw. -draht sowie das Lichttonverfahren. Die Schallaufzeichnung erfolgt bei all diesen Verfahren ähnlich – zumindest im Gegensatz zu Notenschrift –, weshalb generelle Aussagen über die Schallaufzeichnung übertragbar sind. Dies gilt nicht für das Selbstspielklavier, mit dem sich zahlreiche Komponisten zwischen 1917 und 1927 intensiv auseinandergesetzt haben. Da auf den Notenrollen jedoch keine Schallinformationen gespeichert werden und das Aufzeichnungsverfahren musikalischer Notenschrift näher als der Schallaufzeichnung steht, wird das Selbstspielklavier nur eingeschränkt behandelt (siehe Kapitel 4). Der Untersuchungszeitraum beschränkt sich auf die Zeit, in der sich Grammophon und Schallplatte im Alltagsleben durchgesetzt haben, und endet mit der Zäsur, die die Weltwirtschaftskrise für die Schallplattenindustrie bedeutete. Die herangezogenen Fallbeispiele stammen durchweg aus dem europäischen Raum – hier vor allem Deutschland, Italien, Frankreich und England.⁶

⁵ Dass diese Spuren leicht übersehen werden, liegt auch an strukturellen Problemen. Zum einen gelten Schallarchive häufig als Hilfsmittel für die musikwissenschaftliche Lehre, aber kaum als Orte der musikwissenschaftlichen Forschung (musikethnologische Sammlungen sind hier eine Ausnahme), zum anderen sind selbst in namhaften Archiven die Bestände der historischen Tonträger nur eingeschränkt erschlossen, geschweige denn digitalisiert, vgl. Timothy Day, *A century of recorded music. Listening to musical history*, New Haven 2000, hier S. 244–249.

⁶ Die Entwicklungen in den USA wurden von der Untersuchung ausgeschlossen, weil ein von Komponisten getragener Musikdiskurs in den USA um 1900 bislang nur unzureichend nachgezeichnet wurde, um sinnvoll die Bedeutung von Schallaufzeichnungsverfahren innerhalb eben diesen Diskurses

Der Ausgangspunkt dieses Buchs liegt in den prinzipiell verschiedenen Funktionsweisen von musikalischer Notenschrift und Schallaufzeichnung. Notenzeichen verweisen als Symbole auf die Töne eines präformierten Tonsystems. Die Vorstellung vom musikalischen Ton, der durch eine Tonhöhe und -dauer definiert ist, ist wiederum abstrakt und repräsentiert einen realen Stimm- oder Instrumentalklang, ohne mit diesem identisch zu sein. Eine Schallaufzeichnung ist demgegenüber eine kontinuierliche Spur, die ein akustisches Ereignis in der Materialität des Tonträgers hinterlassen hat. Diese Spur verweist durch ihr Zustandekommen immer auf das einmalige und vergangene akustische Ereignis. Der prinzipielle Unterschied zwischen Notenschrift und Schallaufzeichnung liegt in der Art und Weise, wie diese beiden Aufzeichnungsverfahren auf Informationen verweisen. Nach der Zeichentheorie von Charles S. Peirce funktionieren die Zeichen der Notenschrift als „Symbole“, wohingegen die Schallplattenrille einem „Index“ entspricht.⁷

Unter einem faktischen Monopol der Notenschrift auf die Überlieferung von Kunstmusik haben sich über einen langen Zeitraum hinweg spezifische Vorstellungen etwa von kompositorischer Arbeit, Autorschaft und dem musikalischen Werk entwickelt. Diese Vorstellungen unterwandert analoge Schallaufzeichnung aufgrund ihrer von musikalischer Notenschrift prinzipiell verschiedenen Funktionsweise. Und so treten im Nebeneinander der beiden Aufzeichnungsverfahren Reibungsflächen offen zutage. Die Idee der geschlossenen Rille in *Die zerbrochene Schallplatte* unterläuft nicht nur die musikalische Metrik und fordert die Möglichkeiten der musikalischen Notenschrift heraus (Abbildung 1). Sie wird in der Einspielung des Foxtrotts auf Schallplatte auch wesentlich konsequenter umgesetzt als es ein Notentext vermag – die Spielanweisung *ad libitum* ist in dieser Hinsicht von zentraler Bedeutung –, der aus urheberrechtlichen Gründen veröffentlicht wurde, aber nicht der intendierte Erscheinungsort des musikalischen Werks ist. Derlei Reibungsflächen sind nicht bloß vereinzelte Symptome eines temporären Medienwandels, der nach 1930 überwunden wäre.

zu untersuchen. Ebenso wäre es bei der geographischen Ausweitung des Untersuchungsgegenstandes unausweichlich gewesen, nach der Bedeutung von Schallaufzeichnungsverfahren für die Entwicklung etwa von Blues und Jazz zu fragen, was aber den Rahmen dieses Buches gesprengt hätte.

⁷ Vgl. Charles S. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, hrsg. von Helmut Pape, Frankfurt am Main 1983, S. 64ff.

Es sind nur die auffälligsten Hinweise auf eine hintergründige, aber folgenreiche mediale Grundkonstellation, aus der sich musikalische Produktivität im 20. Jahrhundert und insbesondere nach 1950 maßgeblich speist.

Die Idee die kompositorische Auseinandersetzung mit Schallaufzeichnung vom prinzipiellen Unterschied zwischen Schallaufzeichnung und Notenschrift aus anzugehen, ist das Ergebnis einer kritischen Auseinandersetzung mit den Positionen des Literaturwissenschaftlers und Medientheoretikers Friedrich Kittler. Nach Kittler markiert das Aufkommen der analogen Schallaufzeichnung (und des Kinos sowie der Schreibmaschine) die Schwelle zwischen zwei Aufschreibesystemen. Ein spezifischer Umgang mit Schrift um 1800 einerseits und der Medienpluralismus von 1900 andererseits führen zu zwei prinzipiell verschiedenen Ausprägungen von Literatur. Inwiefern ist es aber sinnvoll, von einem Aufschreibesystem von 1900 auch in der Musik zu sprechen? Um diese Frage zu klären, wird im ersten Kapitel ausführlich die Anschlussfähigkeit von Kittlers theoretischem Hauptwerk *Aufschreibesysteme 1800/1900* für die Musikwissenschaft diskutiert.

Pas paa! Der er den, li - le So - *) li - le So - lil -

le So - lil - le So - lil - le So - lil - le So - vi kla - red den jo. —

*) Her knækker Pladen. Disse Takter kan spilles ad libitum

Abbildung 1: Laurits Howalt, *Den knækkede Grammophonplade* (= dänischen Originalfassung), T. 44–53⁸

⁸ Vgl. Axel Andreassen und Laurits Howalt, *Den knækkede Grammophonplade*, Kopenhagen 1929 (DK-A Node Opb-636). Die deutsche Fassung erschien 1930: „f. Salonorch. m. Jazz-St. bearb. v. P[ierre]. Blaauw“, vgl. *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht* 102 (1930), S. 119.

Das zweite Kapitel zeichnet die Entwicklungs- und Verbreitungsgeschichte von Schallplatte und Grammophon zwischen 1900 und 1930 nach. Dabei zeigt sich, dass institutionelle und technische Entwicklungen wie die Revision des Urheberrechts und die Elektrifizierung des Aufnahmeverfahrens schon vor 1930 die meisten jener Vorbehalte entkräften, die Komponisten öffentlichkeitswirksam gegenüber der Schallplatte äußerten.

Zwischen 1900 und 1912 versuchten sich die rasant wachsenden Schallplattenfirmen in einer unklaren Urheberrechtssituation gegenüber traditionellen Musikverlagen zu positionieren. Die Gramophone Company, Fonotipia und Pathé verlegten ein eigenes Repertoire an zuvor unveröffentlichten Werken und bewirkten auf diese Weise, dass zahlreiche Komponisten – darunter Ruggero Leoncavallo, Gabriel Fauré und Engelbert Humperdinck – Originalkompositionen für die Aufzeichnung auf Schallplatte vorlegten. Im dritten Kapitel geht es darum, dieses Vorgehen der Plattenfirmen offenzulegen und einen Überblick über die daraus hervorgehenden Kompositionen zu geben.

Eine Debatte um die „Mechanisierung der Musik“ wurde vor allem innerhalb der deutschsprachigen Avantgarde nach 1925 geführt. Sie wird im vierten Kapitel nachgezeichnet. Ausgehend von einem provokanten Artikel von Hans Heinz Stuckenschmidt kreiste die Debatte um die Gefahren und Chancen, die die Schallplatte, aber auch das Selbstspielklavier, das Radio und der Tonfilm für die Musik bedeuteten. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die Versuche, die Schallplatte einerseits als Schriftmedium und andererseits als Musikinstrument für die kompositorische Arbeit anschlussfähig zu machen. Ihren Höhepunkt erreichte die Debatte mit den grammophoneigenen Stücken von Paul Hindemith und Ernst Toch, die diese anlässlich des Musikfestivals Neue Musik Berlin (1930) komponiert hatten.

Eine zentrale Rolle für das Bühnengeschehen spielt die Schallaufnahme in der Operette *La Regina del fonografo* (1917) von Carlo Lombardo und in der Oper *Der Zar lässt sich photographieren* (1928) von Kurt Weill. Im fünften Kapitel wird untersucht, inwiefern die Schallaufnahme neben ihrer handlungstreibenden Funktion in den beiden Bühnenwerken auch in die musikalische Substanz eingebunden ist. Der Einsatz der Schallplatte im Musiktheater blieb vor 1930 jedoch

auf diese beiden Einzelfälle beschränkt. Häufiger wurde der Einsatz der Schallplatte im Schauspiel erprobt. Dies wird an zahlreichen Geräusch- und Bühnenmusikaufnahmen deutlich, die die Deutsche Grammophon AG sowie die Carl Lindström AG veröffentlichten und für die Edmund Meisel und Walter Gronostay Kompositionen beisteuerten.

Im sechsten Kapitel wird die Bedeutung der Schallaufzeichnung für den Bereich der kompositorischen Rezeption diskutiert. Mithilfe von Schallaufzeichnungen können sich Komponisten mit fremdartiger, ggf. nicht-schriftlich überlieferter Musik auseinandersetzen und auf diese Musik in ihrer eigenen Arbeit produktiv Bezug nehmen. Exemplarisch werden die kompositorische Volksmusikrezeption von Béla Bartók und die kompositorische Jazzrezeption von Darius Milhaud untersucht. Letztlich gilt es aufzuzeigen, inwiefern sich die Intertextualität zwischen einem musikalischen Werk und einer Schallaufzeichnung von einer Intertextualität zwischen zwei schriftlich überlieferten Kompositionen signifikant unterscheidet.

Im letzten Kapitel werden mit Carl Zellers Operette *Der Vogelhändler*, Igor Strawinskys Oper *Le Rossignol*, Ottorino Respighis sinfonischer Dichtung *Pini di Roma* und Pierre Schaeffers *L'oiseau RAI* Werkbeispiele untersucht, die sich kompositorisch mit dem Gesang der Nachtigall auseinandersetzen und im Zuge dessen die Medialität von Musik reflektieren. Konnte Vogelgesang über weite Strecken der Musikgeschichte als wenigstens musiknahes Phänomen gelten und war ein symbolisches Verweisen auf die Nachtigall mithilfe etwa von Flötentrillern problemlos möglich, so macht die Schallaufzeichnung den realen Gesang der Nachtigall der kompositorischen Arbeit als Material verfügbar. Sowohl mit der Operette von Carl Zeller (1891) wie auch dem Stück von Pierre Schaeffer (1950) wird der Untersuchungszeitraum überschritten. Im Fall von *Der Vogelhändler* werden die ästhetischen Konsequenzen veranschaulicht, die es bedeutet, wenn konventionelle, musikalische Vogelimitationen im Zuge einer von Schallaufzeichnung geprägten Rezeptionsgeschichte unterlaufen werden. Im Fall von *L'oiseau RAI* wird ausblicksartig aufgezeigt, dass das spannungsvolle Nebeneinander von schriftbasiertem Musikdenken und der Realität der Schallaufzeichnung sich nahtlos in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fortsetzt.

Es liegen zahlreiche einschlägige Darstellungen vor, die die Entwicklung vom Edison-Phonographen teilweise bis zur mp3-Datei zunächst aus technischer-, industrie-, und später auch vermehrt aus sozialgeschichtlicher Perspektive nachzeichnen.⁹ Von Seiten der Musikwissenschaft haben sich zwei umfangreiche, 2009 und 2010 erschienene Sammelbände der Schallaufzeichnung gewidmet.¹⁰ Die vielfältigen Perspektiven und Fragestellungen, die darin aufgeworfen werden, kreisen insbesondere um das Verhältnis zwischen der musikalischen Darbietung und ihrer Aufnahme, den Einfluss der Schallaufzeichnung auf das Hören, das praktische Zustandekommen einer Schallaufzeichnung und die Darstellung dieser Aufnahmepraxis als kreativen Prozess. Nicht thematisiert wird hingegen, welche Bedeutung die Schallaufzeichnung für die kompositorische Arbeit hat. Bezeichnenderweise tritt in einem 2016 erschienenen musikwissenschaftlichen Tagungsband an die Stelle der Untersuchung einer kompositorischen Praxis die Untersuchung einer „musikalischen Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio“.¹¹ Von zentraler Bedeutung für die eingangs gestellte Forschungsfrage ist der erstmals 1996 veröffentlichte und in diesem Tagungsband wiederabgedruckte Aufsatz von Martin Elste über die grammophoneigenen Stücke von Paul Hindemith.¹² Ferner plädiert Rolf Großmann in demselben Band für den Begriff der „phonographischen

⁹ Vgl. Roland Gelatt, *The fabulous phonograph. From tinfoil to high fidelity*, London 1956, Oliver Read und Walter L. Welch, *From tin foil to stereo. Evolution of the phonograph*, Indianapolis 1959, Evan Eisenberg, *The recording angel. Explorations in phonography*, New York 1987, Michael Chanan, *Repeated takes. A short history of recording and its effects on music*, London, New York 1995, Timothy Day, *A century of recorded music. Listening to musical history*, New Haven 2000, Greg Milner, *Perfecting sound forever. The story of recorded music*, New York 2009, Stefan Gauß, *Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900–1940)*, Köln 2009 und Sophie Maisonneuve, *L'invention du disque 1877–1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris 2009.

¹⁰ Vgl. *The Cambridge companion to recorded music*, hrsg. von Nicholas Cook, Eric Clarke u.a., Cambridge, New York 2009 und *Recorded music. Performance, culture and technology*, hrsg. von Amanda Bayley, New York 2010.

¹¹ Vgl. *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, hrsg. von Marion Saxer, Bielefeld 2016.

¹² Vgl. Martin Elste, „Hindemiths Versuche ‚grammophonplatten-eigener Stück‘ im Kontext einer Ideengeschichte der Mechanischen Musik im 20. Jahrhundert“, in: *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, hrsg. von Marion Saxer, Bielefeld 2016, S. 347–366.

Arbeit“, um damit die Erweiterung kompositorischer Verfahren unter den technischen Bedingungen der Phonographie zu beschreiben.¹³ Auch er sieht in der prinzipiell verschiedenen Funktionsweise von Notenschrift und Schallaufzeichnung den folgenreichsten Umstand für die kompositorische Arbeit. In dem knappen Rahmen seines Beitrags widmet er sich jedoch vorrangig der Zeit nach 1950 und dem Komponisten Giacinto Scelsi.

Ausführlich und grundsätzlich hat sich Mark Katz 2004 in seiner Monographie *Capturing Sound*¹⁴ mit der Frage beschäftigt, wie Schallaufzeichnung den produktiven Umgang mit Musik verändert hat. Seine Perspektive ist wesentlich breiter als sie für dieses Buch gewählt wurde. Katz beginnt bei den Anfängen der Schallaufzeichnung 1877 und endet – in der zweiten, erweiterten Auflage seines Buchs – beim Filesharing via Internet. Veränderungen in der musikalischen Praxis, die sich auf den Einfluss der Schallaufzeichnung zurückführen lassen, fasst Katz unter dem Sammelbegriff „phonograph effects“ zusammen. Die zentrale These von Katz ist, dass alle „phonograph effects“ letztlich Reaktionen auf die Differenz zwischen live dargebotener und aufgezeichneter Musik seien.¹⁵ Beispielsweise verändere sich das Konzept von Improvisation im Jazz unter dem Einfluss der Wiederholbarkeit grundsätzlich, indem für den Moment entstandene Darbietungen als fixierte Komposition gehört werden und Künstler sich bei Live-Auftritten eng an ihren eingespielten Improvisationen orientierten.¹⁶ Und wenn sich zwischen 1900 und 1930 das Vibrato namhafter Violinisten von einem sparsam eingesetzten Stilmittel zu einer kontinuierlichen Spielweise veränderte, dann führt Katz diesen „phonograph effect“ darauf zurück, dass Instrumentalisten damit den fehlenden visuellen Eindruck kompensierten, den ihre Karriere auf dem Schallplattenmarkt bedeutete.¹⁷

¹³ Vgl. Rolf Großmann, „Gespielte Medien und die Anfänge ‚phonographischer Arbeit‘“, in: *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, hrsg. von Marion Saxer, Bielefeld 2016, S. 381–398.

¹⁴ Vgl. Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology has Changed Music*, Berkeley und Los Angeles 2010, wesentlich auf Katz beruht ferner die Überblicksdarstellung von Guido Heldt, „Die Ausdehnung des musikalischen Kosmos“, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert), hrsg. von Albrecht Riethmüller, Laaber 2005, S. 105–138.

¹⁵ Vgl. Katz 2010, S. 4.

¹⁶ Vgl. Katz 2010, S. 80–93.

¹⁷ Vgl. Katz 2010, S. 94–108.

Ein ganzes Kapitel widmet Katz der Grammophonmusik von Paul Hindemith und Ernst Toch. Er wertet zahlreiche Quelltexte aus deren Entstehungskontext aus, die sich mit den kompositorischen Möglichkeiten der Schallplatte auseinandersetzen. Die Diskussion um eine Grammophonmusik, so Katz, bewege sich aber überwiegend im Theoretischen, zumal nach 1930 der Tonfilm und das Tonband mit ihren vielfältigeren Möglichkeiten für die kompositorische Arbeit der Schallplatte den Rang ablaufen.¹⁸ Tatsächlich bringt die kompositorische Auseinandersetzung mit der Schallplatte zwischen 1900 und 1930 allerdings sehr viel mehr Musikwerke hervor als die Stücke von Hindemith und Toch. Zudem bleiben viele der grundsätzlichen Herausforderungen, die die Schallaufzeichnung für die kompositorische Arbeit bedeutet, auch mit dem Aufkommen des Tonfilms und des Tonbands bestehen. Vor allem halte ich aber die Differenz zwischen live dargebotener und aufgezeichneter Musik, die Katz ins Zentrum seiner Untersuchung stellt, im Hinblick auf die kompositorische Arbeit nicht für entscheidend. Die prinzipiell verschiedenen Funktionsweisen von Notenschrift und Schallaufzeichnung, das spannungsvolle und gleichermaßen produktive Nebeneinander dieser beiden Aufzeichnungsverfahren, bis hin zu der Frage, ob nicht sogar ein normatives Konzept von ‚der Musik‘ in diesem Spannungsfeld auf die Probe gestellt wird – all das wird durch Katz’ Darstellung heterogener „phonograph effects“ verdeckt.

Auch die Interpretationsforschung hinterfragt nicht, ob Schallaufzeichnung womöglich die Produktion musikalischer Werke grundlegend verändert und die Idee vom musikalischen Werk als interpretationsbedürftigem Text unterläuft. Stattdessen beschäftigt sie sich mit Schallaufzeichnungen in erster Linie als Quellentypus. Wesentlich ist der Interpretationsforschung die schriftbasierte Annahme vom musikalischen Werk als Text, dessen Interpretationsgeschichte sich in Aufnahmen dokumentiert. Die eigenen Produktivkräfte der Schallaufzeichnung, die einen unmittelbaren Blick auf die Interpretation verstellen, werden nur im Zuge einer Quellenkritik relevant. Dennoch ist die Interpretationsforschung in methodischer Hinsicht anschlussfähig, da hier in den letzten Jahren zahlreiche

¹⁸ Vgl. Katz 2010, S. 119ff.

Beträge vorgelegt wurden, deren Erkenntnisse auf der computergestützten Analyse von Schallaufzeichnungen beruhen.¹⁹ Maßgeblich vorangetrieben wurde diese Entwicklung durch das AHRC Research Center for the History and Analysis of Recorded Music unter der Leitung von Nicholas Cook. Ferner hatte die open source-Software Sonic Visualiser, die am Centre for Digital Music der Queen Mary University in London entwickelt wurde, einen maßgeblichen Einfluss auf den analytischen Umgang mit Schallaufzeichnungen in diesem Buch.²⁰ Die Musikwissenschaft ist beim Umgang mit Schallaufzeichnungen mit denselben Herausforderungen konfrontiert, denen auch die kompositorische Praxis vor 1930 gegenüberstand. Die analoge Schallaufzeichnung ist anders als Notenschrift nicht musiktheoretisch fundiert und entzieht sich prinzipiell einem ordnenden, gestaltenden oder analytischen Zugriff.²¹ Die bloße Beigabe von Hörbeispielen löst dieses Problem ebenso wenig wie Transkriptionen in Notenschrift – zumal, wenn es darum geht, den prinzipiellen Unterschied der kompositorischen Arbeit mit Schallaufzeichnung gegenüber der kompositorischen Arbeit mit Notenschrift aufzuzeigen. Als hilfreich hat sich demgegenüber ein Nebeneinander von detaillierten, sprachlichen Beschreibungen und der ausschnittshaften Visualisierung der Schallaufzeichnung mithilfe von Spektrogrammen erwiesen. Die Spektrogramme in diesem Buch wurden mit dem Sonic Visualiser erstellt. Ihr grundlegender Nutzen liegt darin, dass sie Informationen bildlich darstellen, die ansonsten unlesbar in der Rille einer Schallplatte vorliegen und als akustisches Phänomen flüchtig sind. Musikalische Parameter wie

¹⁹ Vgl. Lars E. Laubhold, *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München 2014, Nicholas Cook, *Beyond the score. Music as performance*, New York 2013 und *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hrsg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz 2011.

²⁰ Vgl. Chris Cannam, Christian Landone und Mark Sandler, „Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files“, in: *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference*, <http://www.sonicvisualiser.org/sv2010.pdf>, 14.03.2017.

²¹ Die gleichermaßen von Komponisten wie Musikwissenschaftlern vorgelegten Versuche einer Klangtypologie machen anschaulich, dass Komponisten und Musikwissenschaftler bei der systematischen Erschließung des Möglichkeitsraumes, den Schallaufzeichnungsverfahren öffnen, im selben Boot sitzen, vgl. Helmut Lachenmann, „Klangtypen der neuen Musik“, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 1–20, Pierre Schaeffer, *Traité des Objects Musicaux*, Paris 1977, Wolfgang Thies, *Grundlagen einer Typologie der Klänge*, Hamburg 1981.

Tonhöhe und Tondauer bleiben bei Bedarf aus einem Spektrogramm abstrahierbar, ohne dass dabei das Schallsignal in irgendeine Form musikalischer Notenschrift gezwängt wird.

Da die Übertragung des Schallsignals in seine Visualisierung nach mathematischen Parametern erfolgt, kommt sie – im Gegensatz zu einer sprachlichen Beschreibung – weitgehend ohne subjektive Entscheidungen aus. Trotzdem ist die Überführung eines flüchtigen Schallereignisses in ein Bild eine tiefgreifende Transformation. Im Spektrogramm werden Aspekte sichtbar – und auf diesem Weg oft auch hörbar –, die beim bloßen Anhören der Aufzeichnung womöglich nicht wahrgenommen worden wären. Es stellen sich Bezüge zwischen optisch Ähnlichem her, die im Akustischen keine Entsprechung finden. Auch der Einsatz von Spektrogrammen muss im kritischen Bewusstsein erfolgen, dass es sich bei diesem bildgebenden Verfahren um eine rationalisierende und selektiven Übertragung eines eigentlich akustischen Ereignisses handelt, das sich in seiner Ursprungsgestalt diesem ordnenden Zugriff entzieht.

Spektrogramme lassen sich ohne großen Aufwand nur von digitalisierten Schallaufzeichnungen erstellen. Die Einhaltung von Qualitätsstandards bei der Digitalisierung ist unerlässlich, um durch das Digitalisat einen adäquaten Eindruck vom Quelldokument, dem originalen Tonträger, zu erhalten.²² Da die zitierten Schallaufzeichnungen jedoch in vielen Fällen gar nicht oder nur eingeschränkt zugänglich sind, ist es oft unvermeidlich, auf Digitalisate minderer Qualität wie mp3-Dateien oder Youtube-Videos von privaten Sammlern zurückzugreifen. Alle erwähnten Schallaufzeichnungen werden mit Matrizenummer und Katalognummer nachgewiesen. Häufig werden verschiedene Pressungen einer Aufnahme, die eindeutig durch ihre Matrizenummer identifiziert werden kann,

²² Für einzuhaltende Standards bei der Digitalisierung von analogen Schallquellen siehe *Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects* (= IASA-TC 04), hrsg. von Kevin Bradley und der International Association of Sound and Audiovisual Archives, Auckland Park 2009, und *Die Bewahrung von Schallaufnahmen Ethische Aspekte, Prinzipien und Strategien* (= IASA-TC 03), hrsg. von Dietrich Schüller und der International Association of Sound and Audiovisual Archives, http://www.iasa-web.org/sites/default/files/downloads/publications/TC03_German.pdf, 21.05.2017. Für weitere Hinweise zur Digitalisierungspraxis von analogen Tonträgern siehe auch Peter Copeland, *Manual of analogue sound restoration techniques*, London 2008 und die Website des AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM), http://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_4.html, 21.05.2017.

unter verschiedenen Katalognummern veröffentlicht. Zu Gunsten der Übersicht wird hier immer nur eine Katalognummer angegeben. Aufgrund der problematischen Überlieferungssituation von Schallaufzeichnungen, die vor 1930 erschienen sind, wird ferner das haltende Archiv und die Signatur der Aufnahme angegeben. Ebenso wird verfahren im Fall von Notenausgaben, die ausschließlich zur Sicherung des Copyrights angefertigt wurden und von denen häufig nur noch ein einziges Exemplar nachweisbar ist.

1. Für und Wider ein „Aufschreibesystem von 1900“ in der Musik

Die Fragestellung dieses Buchs hat sich wesentlich im Zuge einer kritischen Auseinandersetzung mit den Positionen des Literaturwissenschaftlers und Medientheoretikers Friedrich Kittler entwickelt. Während die Literaturwissenschaft sich gegenüber den Provokationen, die von seiner Habilitationsschrift ausgingen, irgendwie verhalten musste²³ und die Medienwissenschaft heute gewissenhaft sein Erbe verwaltet²⁴, wurden seine Arbeiten von der Musikwissenschaft bisher wenig und kaum grundsätzlich rezipiert.²⁵ Das ist allerdings erforderlich, weil a) Kittler oft beiläufig Vergleiche aus der Musik heranzieht und diese Aussagen

²³ Die literaturwissenschaftlichen Rezensionen der *Aufschreibesysteme 1800/1900* bleiben auffallend gelassen im Vergleich zu den elf Gutachten der Habilitationsschrift, die inzwischen veröffentlicht wurden, vgl. Robert C. Holub, „Aufschreibesysteme 1800/1900 by Friedrich A. Kittler“, in: *The German Quarterly* 60 (1987), S. 641–644, Franz Futterknecht, „Mother’s Mouth and Typewriter“, in: *Poetics Today* 8 (1987), S. 675–687, Jens Kruse, „Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800/1900“, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 80 (1988), S. 378–379, Harro Müller, „Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme. 1800/1900“, in: *Germanistik. Internationales Referentenorgan mit bibliographischen Hinweisen* 31 (1990), S. 597/598. Für die Gutachten siehe Claus Pias und Ute Holl, „Aufschreibesysteme 1980/2010. In memoriam Friedrich Kittler“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 6 (2012), S. 114–192.

²⁴ Vgl. *Mediengeschichte nach Kittler* (= Archiv für Mediengeschichte 13), hrsg. von Friedrich Balke, Bernhard Siegert und Joseph Vogl, München 2013 und *Kittler now. Current perspectives in Kittler studies*, hrsg. von Stephen Sale und Laura Salisbury, London 2015. Eine kritische Re-Lektüre von Kittlers *Aufschreibesysteme 1800/1900* versuchte zuletzt auch Christoph Weinberger, *Rausch, Halluzination und Wahnsinn. Mediale Phantasmen in den Aufschreibesystemen Friedrich Kittlers*, Wien 2010.

²⁵ In großem Umfang hat Wolfgang Scherer die Methoden von Friedrich Kittler auf das Feld der Musik übertragen. Darauf ist an späterer Stelle in diesem Kapitel zurückzukommen, vgl. Wolfgang Scherer, *Babellogik. Sound und die Auslöschung der buchstäblichen Ordnung*, Frankfurt am Main 1983 und ders., *Klavier-Spiele. Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert*, München 1989. Alexander Rehding hat in einem Artikel über Kurt Weills *Der Zar lässt sich photographieren* (siehe Kapitel 5) mehrfach auf zentrale Thesen von Kittler verwiesen: „Where the previous modes of musical reproduction – by means of score notation and the conventions of musical performance – had set the limits of what was musically acceptable, this excluded such effects as the ghostly slurs of gramophone intonation, not least because it would have been impossible to inscribe these sounds into the lines and spaces of our notational system. With the inception of the gramophone, these staves were no longer the guarantors of sense and order in music“, Alexander Rehding, „On the record“, in: *Cambridge Opera Journal* 18 (2006), S. 59–83, hier S. 66. Richard Klein widmete sich den Texten, in denen Kittler sich zu den Musikdramen Richard Wagners äußerte, vgl. Richard Klein, „Richard Wagners Medientechnologie – wie Friedrich Kittler sie sieht“, in: *Merkur* 62 (2008), S. 1028–1033. Und Rainer Bayreuther hat großflächig nach der Anschlussfähigkeit Kittlers für die Musikwissenschaft gefragt, sich letztlich aber auf dessen unvollendetes Spätwerk *Musik und Mathematik* und den vermeintlich gemeinsamen Ursprung von Musik und Alphabetschrift konzentriert, vgl. Rainer Bayreuther, „Friedrich Kittlers Bedeutung für die Musikwissenschaft“, in: *Die Musikforschung* 65 (2012), S. 99–113.

kritisch hinterfragt werden müssen, weil b) Kittler mit seinem Konzept der Aufschreibesysteme nicht nur für die Literatur, sondern auch für die Musik Gültigkeit beansprucht und weil c) eine Auseinandersetzung mit Kittler methodische Impulse für die Musikwissenschaft verspricht. Im Folgenden wird lediglich Kittlers Anschlussfähigkeit anhand dessen theoretischen Hauptwerks, den *Aufschreibesystemen 1800/1900*²⁶, diskutiert.

Kittler widmete sich in den 1980er Jahren dem Lesen und Schreiben, Hören und Sprechen als den elementaren Funktionen, die Literatur überhaupt erst möglich machen. Er ging dabei von der einfachen Annahme aus, dass diesen Grundfunktionen noch ein historischer Stand der Informationstechnik vorgängig ist. Das Lesen, Schreiben, Hören und Sprechen ist im digitalen Zeitalter ein anderes als im analogen, vor Gutenberg ein anderes als nach ihm. Mit diesen Funktionen verändert sich nicht nur die Art und Weise des Zustandekommens von Literatur, sondern grundsätzlicher auch die Vorstellung davon, was Literatur überhaupt sei. Mit diesem Bewusstsein für die Materialität der Sprache geht Kittler über die Diskursanalyse von Michel Foucault hinaus, an dessen *Ordnung der Dinge* er methodisch anknüpft. Kittler wendet sich ab vom Sinnverstehen und Autorenintentionen aus der festen Überzeugung, dass die Idee eines tieferliegenden Sinns ebenso wie die Instanz des Autors nur innerhalb einer historischen, informationstechnischen Konstellation Gültigkeit beanspruchen kann. Diese medientechnischen Diskursformationen aufzudecken, versteht er als Aufgabe der Literaturwissenschaft. Dazu stellt Kittler einander zwei Aufschreibesysteme gegenüber – eines für die Zeit um 1800 und eines für die Zeit um 1900.

Als Aufschreibesystem (engl. *discourse network*) definiert Kittler ein „Netzwerk aus Techniken und Institutionen“, das „einer gegebenen Kultur die Adressierung, Verarbeitung und Speicherung relevanter Daten“ erlaubt.²⁷ Danach würde kaum ein Bereich kulturellen Handelns nicht dem Einfluss eines solchen informationstechnischen Netzwerks unterliegen. Literatur jedenfalls scheint angesichts dieser universalen Definition nur ein möglicher Output. Mit lakonisch

²⁶ Vgl. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München ³1995.

²⁷ Kittler 1995, S. 519. Für den Ursprung des Begriffs „Aufschreibesystem“ in den *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (1903) von Daniel Paul Schreber siehe Martin Stingelin, „Aufschreibesysteme“. Zur Denkwürdigkeit eines Titels“, in: *FAKTisch. Festschrift für Friedrich Kittler zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Peter Berz und Annette Bitsch, München 2003, S. 301–309.

hingeworfenen Vergleichen suggeriert Kittler, dass insbesondere in der Musik dieselben Verhältnisse herrschen und die von ihm rekonstruierten Aufschreibesysteme auch hier ihren Einfluss geltend machen.

An den Anfang seines Aufschreibesystems von 1800 stellt Kittler Reformen im Leseunterricht, die um 1800 zu einer allgemeinen Alphabetisierung in Deutschland führen und als informationstechnischer Innovationsschub das neue Aufschreibesystem initiieren.²⁸ Eine Flut pädagogischer Ratgeber wendet sich erstmals an die Mutter als bildende Instanz und die Lautiermethode des Reformpädagogen Heinrich Stephani tritt an die Stelle des Lesenlernens durch Buchstabieren.²⁹ Durch die Stimme der Mutter erlernt das Kind (und der spätere Dichter) eine Sprache, die die Materialität der Buchstaben ausblendet und auf einen Sinn hinter den Worten zielt. Sinn ist, indem Buchstaben im Aufschreibesystem von 1800 unmittelbar den Sprachklang der Mutter evozieren, synonym mit Natur und Sinnlichkeit, Seele und Liebe. Die hermeneutische Methode als das Korrelat zur Dichtung des Aufschreibesystems von 1800 ist entsprechend schon im Lesenlernen nach Stephani angelegt.

In ihrer Doppelrolle als Beamte institutionalisieren Dichter wie etwa Karl Philipp Moritz diesen Umgang mit Sprache in einem entsprechenden Schreib- und Leseunterricht.³⁰ Überhaupt untersteht das Aufschreibesystem von 1800 in hohem Maße einem staatlichen Einfluss: Jungen – zukünftige Dichter, Philosophen, aber vor allem Beamte – lernen ein verstehendes Lesen und ein Schreiben, das Sinn und Seele mitteilt. Mädchen lernen sich beim stillen Lesen in Sinn und Seele einzufühlen. Frauen werden „im Plural“³¹ zu Leserinnen, im Singular wiederum zur Mutter von zukünftigen Dichtern, Philosophen und Beamten. Ein System

²⁸ Das Buch ist zwar unangefochtenes Leitmedium im Aufschreibesystem von 1800, es hatte aber schon lange vor 1800 den Umgang mit Wissen in der „Gutenberggalaxis“ geprägt, vgl. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, London 1962. In der „Gelehrtenrepublik“, die vom Aufschreibesystem von 1800 abgelöst wird und die Kittler ebenfalls ein Aufschreibesystem nennt, wurden jedoch Wörter ohne die Funktionen von Autor und Leser nur „umgewälzt“ – meint: übersetzt bzw. kommentiert, vgl. Kittler 1995, S. 11f. und S. 138. Um 1800 verändert sich also nicht das Medium Buch, sondern der Umgang mit der Materialität der Zeichen.

²⁹ Vgl. Kittler 1995, S. 38ff.

³⁰ Vgl. Kittler 1995, S. 132ff.

³¹ Kittler 1995, S. 35.

wird das Aufschreibesystem von 1800 durch „Rückkopplungsschleifen“³² zwischen den Instanzen: wenn in der Novelle *Der Goldne Topf* von E.T.A. Hoffmann beispielsweise die sprachgebende Instanz der Mutter durch die Geliebte Serpentina aufgerufen wird, die ihrerseits dem Studenten Anselmus – bei Kittler immer zugleich der Dichter – die Worte in die Feder souffliert.³³

Das Aufschreibesystem von 1900, das Kittler dem Aufschreibesystem von 1800 gegenüberstellt, ist weniger kohärent. Es baut laut Kittler weder auf den Funktionen „Produktion, Distribution und Konsumtion“ auf, noch wird es wesentlich von Institutionen getragen.³⁴ Stand am Anfang des Aufschreibesystems von 1800 die Lautiermethode von Stephani, beginnt das Aufschreibesystem von 1900 mit der Ausdifferenzierung des menschlichen Wahrnehmungsapparats durch die Psychophysik. Diese Ausdifferenzierung in Optik, Akustik und Schrift spiegelt sich nach Kittler im Medienpluralismus von Film, Grammophon und Schreibmaschine. Funktionen, die vormals der Einbildungskraft von Dichtern und Leserinnen zufielen, erfüllen im Aufschreibesystem von 1900 die neuen Medien.

Zur selben Zeit und von denselben Ingenieuren erfunden, attackieren [Grammophon und Film] an zwei Fronten zugleich ein Monopol, das die allgemeine Alphabetisierung, aber auch erst sie dem Buch zugespielt hat: das Monopol auf Speicherung serieller Daten. Um 1900 wird die Ersatzsinnlichkeit Dichtung ersetzbar, natürlich nicht durch irgendeine Natur, sondern durch Techniken. Das Grammophon entleert die Wörter, indem es ihr Imaginäres (Signifikate) auf Reales (Stimmphysiologie) hin unterläuft. [...] Der Film entwertet die Wörter, indem er ihre Referenten, diesen notwendigen, jenseitigen und wohl absurden Bezugspunkt von Diskursen, einfach vor Augen stellt.³⁵

³² Kittler 1995, S. 68, Christoph Weinberger spricht vom Aufschreibesystem von 1800 als einer „Phantasmagorien produzierende Maschinerie“, deren Schaltplan Kittler offenlege, vgl. Weinberger 2010, S. 39ff.

³³ Für die Analyse von E.T.A. Hoffmanns Novelle *Der Goldne Topf* siehe Kittler 1995, S. 98–138.

³⁴ Vgl. Kittler 1995, S. 234. Vielleicht liegt darin auch der Grund, dass Kittler in *Grammophon, Film, Typewriter* den Begriff Aufschreibesystem nicht mehr verwendet, obwohl er in diesem Buch lediglich seine schon in der Habilitationsschrift veröffentlichten Ideen zum Aufschreibesystem von 1900 breiter ausführt, vgl. Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986.

³⁵ Kittler 1995, S. 310. Kittler schließt hier an die strukturelle Psychoanalyse von Jacques Lacan an. Im Zuge seiner Neuinterpretation von Freud hat Lacan ab 1953 schrittweise eine Topik entwickelt, nach der sich das psychische Subjekt in drei Strukturordnungen konstituiert: dem Symbolischen, dem Imaginären und dem Realen. Die symbolische und die imaginäre Ordnung funktionieren zeichenhaft (etwa wie Signifikant und Signifikat), konstituieren gemeinsam die Wirklichkeit des psychischen Subjekts und schützen es vor dem Realen, dem Unmöglichen, das sich weder imaginieren noch symbolisieren lässt, vgl. Peter Widmer, *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main 1990, S. 53–69 und Nina Ort, *Das Symbolische und das Signifikante. Eine Einführung in Lacans Zeichentheorie*, Wien 2014, S. 86ff. Mit Lacan teilt Kittler die Annahme einer

In dieser Situation stehen der ‚Literatur‘, die Kittler streng von der ‚Dichtung‘ des Aufschreibesystems von 1800 unterscheidet, zwei Wege offen: Entweder sucht sie ihr Heil in „Medienverbundsystemen“ und lebt in Schlagertexten und Drehbüchern anonymer Autoren fort – an denen der Literaturwissenschaftler Kittler offenbar kein Interesse hatte – oder sie macht die Materialität der Schrift (Silbenkombinatorik) und den Akt des Schreibens (intransitives Schreiben) zu ihren alleinigen Gegenständen.³⁶

Nachdem sie selbst das Subjekt dekonstruiert haben, liefern im Aufschreibesystem von 1900 psychophysische Experimente, Zufallsgeneratoren und Irrreden der Literatur ihr Material. Wenn Kittler von Literatur als „Abfallverwertung von psychophysisch gespeichertem Unsinn“³⁷ spricht, dann meint er genau das: Schreiber – nicht Autoren – wie Gottfried Benn, Sigmund Freud oder Rainer Maria Rilke schildern Einzelfälle von Geisteskranken, deren Wahnsinn in einem Schreiben und Sprechen zu Tage tritt, das lückenlos – bei Kittler „exhaustiv“ – gespeichert wird und dabei keinen Unterschied zwischen Sinn und Unsinn macht. Literatur wird so zum „Simulakrum von Wahnsinn“³⁸ und Hermeneutik durch Psychoanalyse ersetzt.

Kittler sucht in den *Aufschreibesystemen 1800/1900* häufig den Vergleich mit der Musik und unterstellt damit eine Übertragbarkeit der Aufschreibesysteme, die es jedoch in dieser Form nicht gibt. Hector Berlioz etwa führe in seiner *Symphonie*

Vorgängigkeit der Sprachordnung – bei Kittler Informationstechnik – vor der Konstitution des Subjekts und dessen Ausdrucksvermögen, vgl. Friedrich Kittler, „Aufschreibesysteme. Vorwort“, in: Holl/Pias 2012, S. 124. Im Aufschreibesystem von 1800 konstituiert sich das Autorsubjekt im Zusammenspiel von Symbolischem und Imaginärem, während das Reale unzugänglich bleibt. Im Aufschreibesystem von 1900 zerfällt das Autorsubjekt und die Funktionen des Symbolischen, des Imaginären und des Realen fallen den Medien Schrift, Film und Grammophon zu. Es bleibt aber unklar, was diese drei Begriffe isoliert voneinander und außerhalb des psychischen Subjekts benennen sollen. Kittler bleibt zwar eng an Lacan, wenn er vom „unmöglichen Realen“ als dem spricht, „was nicht aufhört, sich nicht zu schreiben“, Kittler 1995, S. 12 und S. 131. Gleichwohl zeichnet sich das Aufschreibesystem von 1900 gerade dadurch aus, dass das unmögliche Reale offen zu Tage tritt: im Akustischen als Stimmphysiologie, die die Schallplatte aufzeichnet, und in der Literatur durch intransitives Schreiben und dessen psychoanalytische Deutung. Kittler gibt keine Begründung, warum das Reale ausgerechnet über die aufgezeichnete Stimmphysiologie zugänglich wird und was diese mit intransitivem Schreiben verbindet, vgl. Weinberger 2010, S. 135ff. Er nimmt dadurch eine fehlende Trennschärfe zwischen dem Realen nach Lacan und der Realität im umgangssprachlichen Sinn in Kauf.

³⁶ Vgl. Kittler 1995, S. 313f.

³⁷ Kittler 1995, S. 389.

³⁸ Kittler 1995, S. 385.

fantastique, die Kittler streng autobiographisch liest, ein „aller motivisch-thematischer Arbeit entrücktes Motiv“ ein, das als *idée fixe* die im „Opiumrausch erscheinende Künstlergeliebte“ (Harriet Smithson) charakterisiere, die sich schlussendlich aber in eine „Matrone“ verwandle.³⁹ Wie in der Literatur macht auch in der Musik, nach Kittler, die Geliebte den Künstler Berlioz sprechen – indem er die *Symphonie fantastique* komponiert – und evoziert auf diese Weise die sprachgebende Instanz der Mutter (in der *Symphonie fantastique* eine Hexe). Nur hat Berlioz seine Tonsprache nicht durch seine Mutter empfangen,⁴⁰ womit die entscheidende autobiographische Rückkopplung ins Leere geht.

Ebenso unvermittelt steht bei Kittler die Aussage im Raum, Richard Wagners *Kunstwerk der Zukunft* antizipiere als „monomane Vorwegnahme von Kino und Grammophon“ das Aufschreibesystem von 1900.⁴¹ An dieser Stelle spitzt Kittler die Aussagen von Norbert J. Schneider zu, der zeitgleich mit ihm in Freiburg gewirkt, die Frage nach Wagner als Wegbereiter der Filmmusik allerdings wesentlich differenzierter diskutiert hatte.⁴² Seither haben sich jedoch die Stimmen erheblich gemehrt, die bei der Konstruktion einer Entwicklungslinie zwischen Wagner und dem Kino zur Vorsicht mahnen.⁴³

Richtiggehend falsch ist Kittlers Vergleich von Arnold Schönbergs Zwölftonmusik mit den Gedächtnistests des Psychophysikers Hermann Ebbinghaus: In monatelangen Selbstversuchen und bei Inkaufnahme eines schwindelnden Kopfes testete Ebbinghaus seine Gedächtnisleistung, indem er sich zufallsgenerierte Silbenreihen laut vorlas und die Anzahl der notwendigen Wiederholungen zählt, derer es zum Auswendiglernen bedurfte. Die Gegenprobe mit dem Auswendiglernen der Cantos aus Lord Byrons *Don Juan* ergab, dass die Gedächtnisleistung bei bedeutungsschweren Silbenreihen nur unwesentlich größer sei als

³⁹ Vgl. Kittler 1995, S. 141f.

⁴⁰ Vgl. Hector Berlioz, *Memoiren*, hrsg. von Frank Heidlberger, Kassel u.a. 2007, S. 59ff.

⁴¹ Vgl. Kittler 1995, S. 148.

⁴² Vgl. Norbert J. Schneider, „Der Film – Richard Wagners ‚Kunstwerk der Zukunft?‘“, in: *Richard Wagner und die Musikhochschule München, die Philosophie, die Dramaturgie, die Bearbeitung, der Film* (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München 4), hrsg. von Erich Valentin, Regensburg 1983, S. 123–150.

⁴³ Vgl. Bernd Künzig, *Wagner und das Kinematographische*, Eggingen 1990, Christoph Henzel, „Wagner und die Filmmusik“, in: *Acta Musicologica* 76 (2004), S. 89–115 sowie Oliver Huck, *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’art*, Hildesheim 2012, S. 83.

bei Zufallsreihen. Im Aufschreibesystem von 1900, das bei der Speicherung von Daten keinen Unterschied zwischen sinnvollem und sinnlosem Material verzeichnet, hat Hermeneutik keinen Platz mehr, so die konsequente Schlussfolgerung Kittlers.

Die Homologien zwischen Dodekaphonie und Ebbinghaus, der ja den ganzen Positivismus gestartet hat, reichen so weit, daß auch die Suche nach faktischen Querverbindungen lohnend wäre. [...] Unsinnssilben oder gleichberechtigte chromatische Töne konstituieren Medien im modernen Sinn: vom Zufallsgenerator ausgeworfene Materialmengen, deren Selektion dann einzelne Komplexe bilden.⁴⁴

Dass Schönberg die Bildung seiner Zwölftonreihen ebenso wenig dem Zufall überließ wie anschließend die kompositorische Arbeit mit diesem Material, wird der Musikliebhaber Kittler gewusst haben. Zu Gunsten einer vermeintlichen Universalität seiner Aufschreibesysteme verschweigt Kittler offensichtliche Gegenargumente und verspielt damit häufig das Wohlwollen seiner Kritiker. Über seine eigenen Aussagen zur Musik ist Kittler für die Musikwissenschaft daher nicht anschlussfähig. Ausnahmen stellen allenfalls seine verstreuten Anmerkungen zu Wagners Musikdramen⁴⁵ und seine einschlägige Interpretation des Pink Floyd-Songs *Brain Damage* dar.⁴⁶

Ein Anschließen an Kittler sollte zu allererst bedeuten, das Konzept der Aufschreibesysteme auf das Feld der Musik grundsätzlich anzuwenden. Eine enge Übertragung der Aufschreibesysteme ist allerdings problematisch, weil in der Musik – anders als Kittler es suggeriert – eben nicht dieselben Verhältnisse herrschen wie in der Literatur. Insbesondere das Aufschreibesystem von 1800 erweist sich als zu literaturspezifisch. Wenn Kittler die Metapher von Heinrich Stephani – Buchstaben seien „Noten für das Mundinstrument“⁴⁷ – beim Wort nimmt und der Lautiermethode die *Schule der Geläufigkeit* von Carl Czerny gegenüberstellt,⁴⁸ dann meint er auf eine Gleichzeitigkeit von Entwicklungen in Literatur und Musik hinzuweisen. Tatsächlich aber zeigt er damit gleich mehrere, grundsätzliche Unterschiede auf: a) Nicht die Instanz der Mutter oder ein

⁴⁴ Kittler 1995, S. 264f.

⁴⁵ Vgl. Klein 2008, S. 1028–1033.

⁴⁶ Friedrich Kittler, „Der Gott der Ohren“, in: ders., *Das Nahen der Götter vorbereiten*, München 2011, S. 48–61.

⁴⁷ Zitiert nach Kittler 1995, S. 124.

⁴⁸ Vgl. Kittler 1995, S. 45.

schulischer Musikunterricht leistet um 1800 eine musikalische Alphabetisierung, sondern privater Instrumentalunterricht.⁴⁹ b) Trotz der rasanten Expansion einer bürgerlichen Musikrezeption, in deren Mitte das Klavier steht, ist eine musikalische Alphabetisierung deshalb weitaus weniger ‚allgemein‘, vor allem aber weniger staatlich formiert als der Erwerb von Lese- und Schreibkompetenzen. c) Musikalische Alphabetisierung ist für eine Teilhabe am Musikleben als Hörer gar nicht erforderlich, während umgekehrt ein Sinnverstehen – sei es ein hermeneutisches oder ein strukturelles – über Notenlesen und Klavierspielen hinausgeht. Es ließen sich viele weitere Unterschiede benennen. Ein musikspezifisches Aufschreibesystem von 1800 müsste deshalb von Grund auf neu gezeichnet werden. Das kann an dieser Stelle nicht geschehen. Wolfgang Scherer hat jedoch ein zweiteiliges „Aufschreibesystem Klaviatur“⁵⁰ zur Diskussion gestellt, das teilweise ein musikspezifisches Aufschreibesystem von 1800 ersetzen kann. Es beruht wesentlich auf Entwicklungen in der Klavierpädagogik und im Instrumentenbau. Die entscheidende Zäsur liegt für Scherer im Wechsel vom Clavichord zum Fortepiano: Im 18. Jahrhundert war das unbestrittene Instrument der

⁴⁹ Auch für den schulischen Musikunterricht, der um 1800 ein reiner Singunterricht war und sich in Deutschland in einem desolaten Zustand befand, wurden reformpädagogische Ansätze im Anschluss an Pestalozzi diskutiert, vgl. Karl Gottlob Horstig, „Vorschläge zu besserer Einrichtung der Singschulen in Deutschland“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 11 vom 12. Dezember 1798, Nr. 12 vom 19. Dezember 1798, Nr. 13 vom 26. Dezember 1798 und Nr. 14 vom 2. Januar 1799, Sp. 166–174, 183–189, 197–201 und 214–220, Christian Friedrich Michaelis, „Einige Gedanken über die Vortheile der frühen musikalischen Bildung“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 8 vom 12. November 1804, Sp. 117–126 und Hans Georg Nägeli, *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen*, Zürich u.a. 1810. Michaelis spricht die Instanz der Mutter in seinem Text unmittelbar an („Aus dem Inhalt der Gesänge schöpft dein Kind Nahrung für Verstand, Herz und jugendliche Phantasie“, S. 119). Nägeli äußert sich ebenfalls über die Rolle der Mutter, die durch den eigenen reinen Gesang die musikalische Bildung des Kindes fördere (S. 7) und Horstig spricht sich für eine musikalische Bildung der Mädchen aus, damit sie gute Mütter werden (Sp. 188). Das wäre eine jener „Rückkopplungsschleifen“, aus denen Kittler sein Aufschreibesystem von 1800 konstruiert. Auch den komponierenden Erziehungsbeamten fände man in der Person von Carl Zelter, der den Singunterricht institutionalisiert, vgl. *Der Singmeister Carl Friedrich Zelter 1758–1832*, hrsg. von Christian Filips, Mainz 2009. Dennoch wird weder die Mutter zur primären Instanz einer musikalischen Alphabetisierung, noch empfangen angehende Komponisten ihre Tonsprache im elementaren Singunterricht an Volksschulen oder Gymnasien. Im Gegenteil vermeiden es singende Mütter und der reformierte Singunterricht gleichermaßen, Kinder frühzeitig mit dem Notenlesen zu belasten (etwa Horstig 1798, Sp. 183). Schulischer Singunterricht ist abgekoppelt von einer privaten musikalischen Ausbildung und führt nicht zu einer Teilhabe an einem musikalischen Expertendiskurs.

⁵⁰ Scherer 1989, S. 16.

musikalischen Bildung das Clavichord. Durch seine Tangentenmechanik gewährte es dem Spieler auch nach dem Anschlag der Taste noch einen Einfluss auf die Tongestalt. Die Kunst des guten Vortrags war demgemäß eine Kunst der Selbstbeherrschung, das Spielen auf dem „Organ der Seele“⁵¹ gleichermaßen Selbstentäußerung und Selbstwahrnehmung. Es gipfelte in der freien Fantasie, die allerdings schon im Moment ihrer Verschriftlichung aufhört, Selbstentäußerung zu sein.⁵² Im 19. Jahrhundert, dem Zeitalter des Fortepiano und der Hammermechanik, ist der Kontakt zwischen Individuum und schwingender Saite aufgehoben. Nach einer Phase der vollkommenen Mechanisierung des Klavierspielens muss im stillen Vorauslesen der Noten eine Tonvorstellung gewonnen werden, die in letzter Konsequenz gar nicht mehr in den realen Klang des Klaviers münden muss.⁵³

[...] daß nämlich gar nicht die wirklich erklingende Musik sondern vielmehr die in der Tonphantasie des schaffenden Künstlers vor der Aufzeichnung in Noten lebende und wieder in der Tonphantasie des Hörers neu erstehende Vorstellung der Tonverhältnisse das Alpha und Omega der Tonkunst ist. Sowohl die Festlegung der tonkünstlerischen Schöpfungen in Notenzeichen als die klingende Ausführung der Werke sind nur Mittel, die musikalischen Erlebnisse aus der Phantasie des Komponisten in die des musikalischen Hörers zu verpflanzen.⁵⁴

Das alphabetisierte Individuum imaginiert beim stillen Lesen sinnliche Daten und übergeht dabei die Materialität der Zeichen. Eine solche Lesart von Riemanns *Lehre von den Tonvorstellungen* (1916) ist nah an Kittlers Konzept eines Aufschreibesystem von 1800. Nur äußert Riemann seine Ideen lange nach der „Sprengung des Schriftmonopols“⁵⁵ und in einem zeitlichen und inhaltlichen Querstand zu Hermann von Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen* (1863).⁵⁶ Scherer zeichnet ausgehend vom technischen Unterschied zwischen Clavichord und Fortepiano einen sich verändernden Umgang mit schriftlich überlieferter Musik über einen Zeitraum von mehr als hundertfünfzig Jahren nach. Obwohl er dabei merklich an Kittler anschließt, grenzt er weder ein „Aufschreibesystem

⁵¹ Vgl. Scherer 1989, S. 31ff.

⁵² Vgl. Scherer 1989, S. 77ff.

⁵³ Vgl. Scherer 1989, S. 152ff.

⁵⁴ Hugo Riemann, „Ideen zu einer ‚Lehre von den Tonvorstellungen‘“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21/22 (1914/15), S. 1–26, hier S. 2 und in: Scherer 1989, S. 155f.

⁵⁵ Kittler 1995, S. 519.

⁵⁶ Vgl. Scherer 1989, S. 205.

Clavichord“ explizit von einem „Aufschreibesystem Fortepiano“ ab, noch spricht er von einem alles umfassenden „Aufschreibesystem von 1800“. Vielmehr zeigt er auf, dass es offensichtlich wenig sinnvoll ist, von einem paradigmatischen Umgang mit musikalischer Schriftlichkeit um bzw. nach 1800 zu sprechen, den der Medienpluralismus von Grammophon, Film und Schreibmaschine um 1900 beendete.

Ein Anschließen an Kittlers Aufschreibesystem von 1900 von Seiten der Musik scheint insofern leichter, als die mediale Grundkonstellation vergleichbarer ist. Stand im Fall des Aufschreibesystems von 1800 der Umgang mit Sprachtexten in der Literatur den verschiedenen Umgängen mit musikalischen Texten gegenüber, so müssen sich im Aufschreibesystem von 1900 beide Künste gleichermaßen gegenüber der Schallaufzeichnung positionieren. Der Ausgangspunkt eines musikspezifischen Aufschreibesystems von 1900 ist die „Sprengung des Schriftmonopols“. Neben die Notenschrift tritt ein alternatives Verfahren zur Überlieferung von Musik, das nach vollkommen anderen Gesetzmäßigkeiten funktioniert.

Sicher, auch zwischen musikalischen Intervallen und akustischen Frequenzen sind Zuordnungen möglich, aber sie belegen nur die Fremdheit zweier Diskurse. In Frequenzkurven werden die einfachen Proportionen pythagoreischer Musik zu einer irrationalen, nämlich logarithmischen Funktion. Umgekehrt sprengen Obertonreihen, in Frequenzkurven schlicht ganzzahlige Vielfache einer Schwingung und bestimmende Elemente jedes Klangs, alsbald das diatonische Musiksystem. So tief ist der Schnitt, der Alteuropas Alphabetismus von einer mathematisch-physikalischen Verzifferung trennt.⁵⁷

Die symbolischen Zeichen der Notenschrift sind prinzipiell inkompatibel mit den indexikalischen Zeichen, die sich als Rille auf der Schallplattenoberfläche einschreiben. Hatte der „Engpass des Signifikanten“⁵⁸ bis dahin wie ein Filter gewirkt und nur den Tönen eines präformierten Tonsystems Einlass in die Musik gewährt, schreiben sich im Aufschreibesystem von 1900 lebensweltliche Klänge unmittelbar und kontinuierlich als Spur auf eine Wachswalze oder -platte ein. Sie wird wiederholbar und als Material der kompositorischen Arbeit verfügbar. Anders als Notenschrift ist Schallaufzeichnung nicht in einem musiktheoretischen Denken fundiert. Die Rille auf der Schallplatte kennt weder Zwölftonsystem noch Taktmetrum. Unterschiedslos schreiben sich sinnvolle Information

⁵⁷ Kittler 1986, S. 41f.

⁵⁸ Kittler 1986, S. 12.

und sinnloses Rauschen auf. Der allgemeine Gültigkeitsanspruch musikalischer Ordnungssysteme wird in der Schallaufzeichnung unsicher. Vor allem aber entzieht sich das aufgezeichnete Material gleichermaßen einem ordnenden wie gestaltenden Zugriff, indem seine kontinuierliche Wellenform weder menschenlesbar noch -schreibbar ist.

Der produktive Umgang mit Schallaufzeichnung steht in zweierlei Hinsicht quer zu einer Vorstellung vom Komponieren als „Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“.⁵⁹ Zum einen ist die Geistfähigkeit der Schallaufzeichnung fraglich, zum anderen ist ein gestaltendes Arbeiten mit oder gar in dem aufgezeichneten Material nur eingeschränkt möglich. Entsprechend verlagert sich musikalische Produktion im Aufschreibesystem von 1900 vor den Aufnahmetrichter bzw. das Mikrofon oder sie unterliegt den Funktionsweisen der Schallaufzeichnung: vorwärts und rückwärts, leiser und lauter, schneller und langsamer sowie auf die Überlagerung mehrerer Aufnahmen. Die Zufälligkeiten und Unregelmäßigkeiten der Lebenswelt (bei Kittler „das Reale“⁶⁰), die Notenschrift aus der komponierten Musik ausgeschlossen hatte, trägt die Schallaufzeichnung in die Musik hinein. All das führt dazu, dass auch in einem musikspezifischen Aufschreibesystem von 1900 die Instanz des Autors massiv geschwächt, wenn nicht grundsätzlich in Frage gestellt wird.

Schon Kittlers Aufschreibesystem von 1900 für die Literatur war wenig kohärent. Noch weniger führen die hier thesenhaft skizzierten Konsequenzen, die sich aus der Funktionsweise der Schallaufzeichnung für die kompositorische Arbeit ergeben, zu der Ausbildung eines tatsächlichen Systems, wie Kittler es mit seinem Aufschreibesystem von 1800 entwirft. Fraglos prägen analoge Schallaufzeichnungsverfahren spezifische Denk- und Handlungsweisen, die teilweise bereits vor 1930 institutionalisiert werden (siehe Kapitel 2). Man verkürzt gleichwohl Kittlers Konzept, dem es um die Rekonstruktion komplexer Diskursformationen ging, wenn man daraus ein Aufschreibesystem von 1900 in der Musik

⁵⁹ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthik der Tonkunst*, Leipzig 1854, S. 35. Zur Gültigkeit von Hanslicks Kompositionsbegriff unter den Bedingungen der Schallaufzeichnung siehe auch Anm. 420.

⁶⁰ Vgl. Anm. 35.

machte. Ebenso verkürzt man Kittlers Konzept, wenn man den Begriff des Aufschreibesystems analog zu Walter Benjamins „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ lediglich als Epochenbegriff verwendete.

Kittler betreibt die Rekonstruktion von Aufschreibesystemen anhand pädagogischer Schriften, psychophysischer Experimentberichte oder technischer Schaltpläne nicht zum Selbstzweck. Auch wenn er sich gern als Anti-Hermeneutiker stilisierte, bleiben seine eigentlichen Gegenstände kanonisierte, literarische Texte – sei es *Der goldne Topf* von E.T.A. Hoffmann oder *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* von Rainer Maria Rilke. Er untersucht sie auf Aussagen, die ihrerseits die Produktion, Distribution und Rezeption von Literatur beschreiben. Kittler kann zeigen, wie die Diskursregeln des jeweiligen Aufschreibesystems nicht nur das Zustandekommen von Literatur beeinflussen, sondern wie sie sich als poetologische Autoreferenzen in diesen Texten selbst beschreiben. Die Frage nach den informationstechnischen Möglichkeitsbedingungen eines Werks führt dann zugleich zu einem verstehenden Zugang zum Werk. Ein methodisches Anschließen an Kittler läge in diesem Sinne darin, nach den Diskursregeln eines Aufschreibesystems auch in der musikalischen Substanz zu suchen. Im siebten Kapitel werden deshalb musikalische Werke untersucht, die unter den Bedingungen der Schallaufzeichnung entstanden sind und sich kompositorisch mit dem Gesang der Nachtigall auseinandersetzen. Wenn „der Ahn!“ in Carl Zellers Operette *Der Vogelhändler* den verklungenen Gesang der Nachtigall zurücksehnt („Noh amal sing dein Lied, Nachtigall“), wenn Igor Strawinsky in seiner Oper *Le Rossignol* einer echten Nachtigall ihre mechanische Kopie gegenüberstellt oder wenn Ottorino Respighi die Welthaltigkeit seiner sinfonischen Dichtung *Pini di Roma* soweit treibt, dass der Gesang der Nachtigall von einer Schallplatte gespielt wird – dann werden zentrale poetologische Fragen unter den veränderten Bedingungen der Schallaufzeichnung unmittelbar in der musikalischen Substanz verhandelt (siehe Kapitel 7).

Als Schlüssel zum Verständnis literarischer (oder musikalischer) Werke provoziert die Habilitationsschrift von Friedrich Kittler auch wesentlich weniger Widerspruch, als wenn sie als Beitrag zu einer Literaturgeschichtsschreibung ge-

lesen wird. Die Aufschreibesysteme von 1800 und 1900 markieren zwei grundverschiedene „Zuständen von Literatur“⁶¹, die sich explizit ablösen. Zu Gunsten der differenzierten Darstellung dieser Zustände blendet Kittler Prozesshaftigkeit und Kontinuität aus. Literaturgeschichtliche Entwicklungen in der ereignisreichen Zeitspanne von 1770 bis 1820 fallen im Aufschreibesystem von 1800 zu einem Moment zusammen und Stationen zwischen den Aufschreibesystemen von 1800 und 1900 wie Biedermeier, Junges Deutschland und Realismus finden überhaupt keine Erwähnung.⁶² Mit der methodischen Entscheidung, zwei hermetische, historische Aufschreibesysteme gegenüberzustellen, klammert Kittler zudem Fragestellungen aus, die ich für außerordentlich erkenntnisreich halte. Denn es ist offensichtlich nicht so, dass mit der Schallaufzeichnung als Möglichkeitsbedingung für ein spezifisches Musikdenken zugleich schriftbasierte Denk- und Handlungsweisen verschwänden. Vielmehr setzt das Aufeinandertreffen derlei inkompatibler Denk- und Handlungsweisen – in der Musik wie auch in der Literatur – eine ungeheure Produktivität frei. Wenn im folgenden Kapitel 2 die Verbeitung von Schallplatte und Grammophon zwischen 1900 und 1930 aus institutions- und sozialgeschichtlicher Perspektive nachgezeichnet wird, geht es nicht darum, ein hermetisches und kohärentes Aufschreibesystem von 1900 in der Musik zu konstruieren. Stattdessen gilt es zu untersuchen, wie Komponisten mit den oben skizzierten Konsequenzen, die sich aus der prinzipiellen Funktionsweise der analogen Schallaufzeichnung ergeben, produktiv umgehen.

⁶¹ Friedrich Kittler, „Aufschreibesysteme. Vorwort“, in: Holl/Pias 2012, S. 120.

⁶² Vgl. Gerhard Kaiser, „Gutachten zur Habilitationsschrift von Herrn Dr. Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900“, in: Holl/Pias 2012, S. 128f.

2. Institutionalisierung, sozialer Ort und Repertoire der Schallplatte (1900–1930)

Den Ausgangspunkt für die Entwicklungs- und Verbreitungsgeschichte der Schallplatte markieren die Patentierungen des Phonographen durch Thomas Alva Edison (1877) und des Grammophons durch Emil Berliner (1887).⁶³ Während der Phonograph die Klanginformationen auf einem Zylinder, der sich seitlich unter einem Schneidstichel entlang bewegt, in Tiefenschrift aufzeichnet, werden die Klanginformationen beim Grammophon auf einer Schallplatte in einer von außen nach innen verlaufenden Rille in Seitenschrift aufgezeichnet. Anders als die Schallplatte, die von Anfang an im Pressverfahren vervielfältigt werden konnte, stellte die massenweise Vervielfältigung von Zylindern lange Zeit ein Problem dar. Der Vorteil des Phonographen gegenüber dem Grammophon war neben einer anfangs besseren Klangqualität, dass mit demselben Gerät Aufnahmen prinzipiell nicht nur wiedergegeben, sondern auch hergestellt werden konnten.⁶⁴

Die Zeit zwischen 1877 und 1900 war von der technischen Weiterentwicklung der Prototypen hin zu kommerziellen Serienprodukten und zahlreichen damit zusammenhängenden Patentstreitigkeiten gekennzeichnet: die Antriebskurbel wurde sowohl beim Phonographen als auch beim Grammophon durch einen Federantrieb bzw. bei einigen Modellen durch einen Elektromotor ersetzt. An die Stelle der Zinnfolie, die als Aufzeichnungsmedium um den Zylinder des frühen Phonographen gewickelt war, trat ein austauschbarer Wachszylinder. Pressmatrizen für die Herstellung von Schallplatten wurden, anstatt die aufgezeichnete Wellenlinie weiterhin photomechanisch in eine Zinkplatte zu ätzen, schon bald im galvanischen Verfahren von einer beschriebenen Wachsplatte angefertigt. Zuletzt wurde Schellack anstelle von Hartgummi für die Fertigung von Schallplatten verwendet.⁶⁵ Diese Frühphase der Schallaufzeichnung fand überwiegend

⁶³ Für die Vorgeschichte der Schallaufzeichnung im 19. Jahrhundert siehe Jonathan Sterne, *The audible past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003.

⁶⁴ Seitdem der Phonograph im Verlauf des 20. Jahrhunderts außer Gebrauch geriet, werden die Begriffe ‚gramophone‘ und ‚phonograph‘ im englischen Sprachgebrauch synonym für ‚Schallplattenspieler‘ verwendet.

⁶⁵ Ausführlich hierzu Oliver Read und Walter L. Welch, *From tin foil to stereo: evolution of the phonograph*, Indianapolis [u.a.] 1959, S. 11–135.

in den USA statt und fällt sowohl geographisch wie auch zeitlich aus dem für diese Arbeit gesteckten Rahmen.⁶⁶

Wichtige technische Entwicklungsstationen bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs waren die Vervielfältigung von Zylindern für den Phonographen im Pressverfahren (1901)⁶⁷ und die doppelseitig bespielte Schallplatte (1904). Letztere hatte nun eine Spieldauer von zweieinhalb bzw. vier Minuten pro Plattenseite – bei einem Plattendurchmesser von zehn bzw. zwölf Zoll und einer Laufgeschwindigkeit von 78 Umdrehungen pro Minute –, woran sich bis zur Markteinführung der Langspielplatte 1948 nichts ändern sollte.

Während in den USA die Columbia Phonograph Company und die Victor Talking Machine Company den Markt dominierten, stritten in Europa in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts die Gramophone Company und die Carl Lindström AG – neben unzähligen kleinen Plattenlabels – um Marktanteile. Das Geschäftsfeld verlagerte sich von der öffentlichen Musikwiedergabe mittels Abspielgeräten, die mit einem Münzeinwurf versehen waren, zu der Versorgung von Privathaushalten mit Grammophonen und Schallplatten. Zwischen 1901 und 1908 steigerte die Gramophone Company ihren Jahresumsatz von 1,7 auf 4,8 Mio. Dollar. Ab 1908 zeichnete sich eine Sättigung des Marktes ab, das Wachstum ließ nach und eine erste Konsolidierung mit Preissenkungen und Firmenübernahmen setzte ein.⁶⁸

⁶⁶ Für die Entwicklung in den USA siehe u.a. Andre J. Millard, *America on record. A history of recorded sound*, Cambridge 1995 und William Howland Kenney, *Recorded music in American life. The phonograph and popular memory, 1890–1945*, New York 1999.

⁶⁷ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts produzierten in Europa die britische National Phonograph Company und die französische Firma Pathé Frères noch in nennenswertem Umfang Zylinder. Erst 1929 wurde die Produktion von Zylindern endgültig eingestellt (vgl. Gelatt 1977, S. 168). Für die ethnologische Feldforschung blieb der Phonograph noch lange unverzichtbar – hierzu ausführlich Burkhard Stangl, *Ethnologie im Ohr. Die Wirkungsgeschichte des Phonographen*, Wien 2000.

⁶⁸ Vgl. Peter Martland, *Recording History. The British Record Industry 1888–1931*, Lanham [u.a.] 2013, S. 141 und 193. Grundsätzlich gibt es einen eklatanten Mangel an verlässlichen Wirtschaftsdaten zur frühen Schallplattenindustrie. Die Arbeit von Martland ist dahingehend einzigartig. Ihr Schwerpunkt liegt jedoch klar auf der Gramophone Company Ltd. und der britischen Plattenindustrie. Volkswirtschaftliche Unterschiede zwischen England, Frankreich, Italien und Deutschland führen – zumal nach dem ersten Weltkrieg – zu signifikant verschiedenen Geschwindigkeiten bei der Verbreitung der Schallplatte im Alltag der Menschen. Wenn 1914 schon in einem von drei britischen Haushalten ein Grammophon stand (vgl. Martland 2013, S. xviii) und die Schallplattenindustrie schnell nach Kriegsende an ihre Erfolge anknüpfen konnte, dann gilt das aller Wahrscheinlichkeit nicht in gleichem Maße etwa für Deutschland. Corey Ross zeichnete die Entwicklung der Massenmedien in Deutschland

Neben technischem und wirtschaftlichem Fortschritt war für die Zeit zwischen 1900 und 1914 aber vor allem die Institutionalisierung der Schallplatte kennzeichnend. So zieht die plötzliche Aufschreibbarkeit von zuvor flüchtigen, akustischen Phänomenen beispielsweise die Gründung wissenschaftlicher Schallarchive nach sich – etwa des Phonogrammarchivs der Akademie der Wissenschaften in Wien (1899) und des Berliner Phonogramm-Archivs (1904) – und bedeutet einen methodischen Entwicklungssprung für die Vergleichende Musikwissenschaft.⁶⁹

Für Komponisten ungleich relevanter war demgegenüber, dass sich die Veränderungen in der Musikdistribution in einer Revision des Urheberrechts niederschlugen. Der Schutz des musikalischen Werks gegen seine mechanische Vielfältigung wurde in der Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst aus dem Jahr 1886 auf Betreiben der schweizerischen Spieldosenindustrie noch explizit ausgeschlossen.⁷⁰ Erstmals entschied am 1. Februar 1905 ein Pariser Berufungsgericht im Fall Enoch et Cie. gegen die Société des phonoraphes et grammophones, dass „die freie Verwendung von Wortdichtun-

vom Kaiserreich bis zum Nazi-Deutschland nach, steuerte in einem kurzen Abschnitt über Grammophon und Schallplatte aber keine neuen Erkenntnisse zur wirtschaftlichen Entwicklung bei, vgl. Corey Ross, *Media and the making of modern Germany. Mass communications, society, and politics from the Empire to the Third Reich*, New York 2008, hier S. 44–52. Zuletzt haben Marion Saxer und Leonie Storz mit dem Ziel die wirtschaftliche Entwicklung von Selbstspielklavier, Phonographie und Radio nachzuzeichnen, Daten zusammengetragen, die vereinzelt in einschlägigen Publikationen auftauchen, vgl. Marion Saxer und Leonie Storz, „Die Ökonomisierung der Wahrnehmung. Anmerkungen zur Wirtschaftsgeschichte der Medien oder: vom Aufstieg und Niedergang des Selbstspielklaviers“, in: *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, hrsg. von Marion Saxer, Bielefeld 2016, S. 75–100.

⁶⁹ Vgl. *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900–2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt*, hrsg. von Artur Simon, Berlin 2000 und *110 Jahre Phonogrammarchiv: Reflexionen über Arbeitsfelder, Kooperationen und Perspektiven* (= Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1), hrsg. von Clemens Gütl, Gerda Lechleitner und Christian Liebl, Göttingen 2010, zur Geschichte des Wiener Phonogrammarchivs ferner Stangl 2000, S. 121–148.

⁷⁰ Kerngedanke des multilateralen Abkommens war die Gleichstellung von inländischen und ausländischen Urhebern innerhalb der nationalen Rechtsräume der Mitgliedsstaaten. Rechtsgültigkeit erlangte es erst durch Ratifikation durch die gesetzgebenden Organe der Mitgliedsstaaten bzw. durch die Übernahme in die nationale Gesetzgebung, vgl. Isabella Löhr, *Die Globalisierung geistiger Eigentumsrechte. Neue Strukturen internationaler Zusammenarbeit 1886–1952*, Göttingen 2010, S. 70ff.

gen mit oder ohne Musik“ durch die Phonographenindustrie die Rechte der Autoren verletze.⁷¹ In den Folgejahren wurden vergleichbare Fälle auch in anderen europäischen Ländern von Gerichten entschieden – mit unterschiedlichem Ausgang.⁷² Im Fall Jules Massenet und Giacomo Puccini gegen die Compagnie générale des Phonographes, Pathé Frères und die Société Ullman entschied ein Brüsseler Gericht am 29. Dezember 1905 mit Verweis auf die geltende Berner Übereinkunft gegen die Komponisten.

Attendu qu'on ne saurait méconnaître que l'industrie des instruments de musique mécanique, et en particulier celle des phonographes et de leurs accessoires, a pris un développement inattendu qui appelle l'attention des Gouvernements; qu'il semble peu équitable que les auteurs ne puissent, hormis le cas d'exécution publique, retirer aucun profit de la reproduction de leurs œuvres, ni s'opposer à cette reproduction qui; dans certaines conditions peut leur être préjudiciable; mais qu'il faut décider que les auteurs sont sans droit, aussi longtemps que la Convention de Berne n'a pas été modifiée ou dénoncée; – Par ces motifs, la Cour met à néant le jugement dont appel; Émendant, déclare les intimés non fondés en leur action; Les en déboute; Et les condamne aux dépens des deux instances.⁷³

Erst 1908 wurde den veränderten Bedingungen auf dem Musikmarkt mit einer Revision der Berner Übereinkunft Rechnung getragen. Diese internationalen Vorgaben wurden dann in den Folgejahren – mit einigen länderspezifischen Unterschieden – in die nationalen Gesetzgebungen übernommen.⁷⁴

Um den Rechtsanspruch der Komponisten auf Bezahlung für die mechanische Vervielfältigung ihrer Musikwerke tatsächlich durchzusetzen zu können, wurden wiederum Verwertungsgesellschaften gegründet. In Frankreich gründete

⁷¹ Monika Dommann, *Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel*, Frankfurt am Main 2014, S. 77.

⁷² Vgl. Chanan 1995, S. 34 und Peter Baldwin, *The Copyright Wars: Three Centuries of Trans-Atlantic Battle*, Princeton und Oxford 2014, S. 142 und 443.

⁷³ „Cour d'Appel de Bruxelles. Audience du 29 décembre – Compagnie générale des phonographes Pathé, etc. c. Massenet et Puccini“, in: *Le Droit D'Auteur* (15. April 1906), S. 46/47 hier S. 47.

⁷⁴ Deutschland: 22. Mai 1910, England: 16. Dezember 1911, Italien: 7. November 1925 – In Frankreich erfolgt keine Revision des Urheberrechts. Die Anerkennung eines Schutzes gegen mechanische Vervielfältigung kommt hier auf der Grundlage von ergangenen Gerichtsurteilen zu rechtlicher Geltung, vgl. Stephen P. Ladas, *The international protection of literary and artistic property*, Bd. 2, New York 1938, S. 879ff, 1017ff, 1026ff und 1047, für die Entwicklung in Deutschland siehe Christoph Lehbruck, *Die Geschichte des Musikurheberrechts im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Musikwerken*, München 1993.

George Delavenne 1907 die Société Générale Internationale de l'Édition Phonographique et Cinématographique (EDIFO),⁷⁵ die 1935 in die Société pour l'administration du droit de reproduction mécanique des auteurs, compositeurs et éditeurs (SDRM) überging. 1909 gründete die EDIFO gemeinsam mit dem Deutschen Musikalienverlegerverein die Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte (AMMRE), die in Deutschland mit der Anstalt für mechanische Rechte konkurrierte, die 1910 von der Genossenschaft deutscher Tonsetzer als Pendant zur bestehenden Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht gegründet worden war.⁷⁶ Auch in Großbritannien wurde 1910, noch bevor ein Jahr später dort der Copyright Act in Kraft trat, die Mechanical Copyright Licences Co. Ltd. (Mecolico) – ab 1926 Mechanical Copyright Protection Society Ltd. (MCPS) – gegründet, um die Ansprüche der Komponisten gegenüber den Plattenfirmen geltend zu machen.⁷⁷ In Italien wurde die Società Incassi Diritti Editoriali (SIDE) – später Società Esercizio Diritti Riproduzione Meccanica (SEDRM) – hingegen erst 1926 gegründet.⁷⁸ Und schließlich riefen 1929 die EDIFO, AMMRE und SIDE das Bureau International des Sociétés Gérant les Droits d'Enregistrement et de Reproduction Mécanique (BIEM) als internationalen Dachverband für die nationalen Verwertungsgesellschaften ins Leben.⁷⁹

Ein Briefwechsel zwischen Ernst Krenek und der Universal Edition, in dem der Komponist die niedrige Auszahlung durch die AMMRE für das vierte Quartal 1927 beklagt, dokumentiert anschaulich einerseits das Interesse der Komponisten an der Verwertung ihrer Werke mittels der Schallplatte, andererseits aber ein großes Informationsdefizit.

⁷⁵ Vgl. Bérard, Carol, „Les sociétés d'auteurs“, in: *Arts et littératures dans la société contemporaine II* (= Encyclopédie française, Bd. 17), hrsg. von Pierre Abraham, Paris 1936, S. 17-80-4 und Philippe Crocq, „The SDRM Story“, in: *Billboard* (22. Mai 1993), S. F-13-F-17, hier S. F-14.

⁷⁶ Vgl. Lehbruck 1993, S. 65f und Dommann 2014, S. 117.

⁷⁷ Vgl. [ohne Verfasser], „CISAC. 50 Years of Protecting Intellectual Property Rights“, in: *Billboard* (6. Nov. 1976), S. C1-C56, hier S. C50.

⁷⁸ Vgl. Luigi del Grosso Destrieri und Cleto Corposanro, „Production and Consumption of Phonograms in Italy. In search of source in Italy“, in: *The Phonogram in Cultural Communication*, hrsg. von Kurt Blaukopf, Wien und New York 1982, S. 79-100, hier S. 2 und [ohne Verfasser], *Il Diritto di riproduzione meccanica e la relativa amministrazione*, hrsg. von SEDRIM, Mailand 1968, S. 9.

⁷⁹ Vgl. Dommann 2014, S. 183.

Bitte orientieren Sie mich doch einmal zusammenhängend und erschöpfend darüber, wie die Ammre-Gebühren eigentlich zustande kommen. Wovon werden wieviel Prozent an wen gezahlt? Wie teuer sind die Platten? Ist die Ammre auch für die nach dem oder im Ausland verkauften Platten zuständig? Ist für das Recht, überhaupt etwas von mir auf Platte zu spielen, etwas bezahlt worden und an wen und was bekomme ich davon?⁸⁰

Die Antwort des Musikverlages war ausführlich. Auch dort empfand man die Lizenzgebühr von durchschnittlich 4 bis 5%, die die Plattenfirma vom Verkaufspreis der Platte an die AMMRE abführen musste, als zu gering – 25% davon behielt die AMMRE ein, 25% erhielt der Verlag und die übrigen 50% wurden zwischen den Autoren (ggf. Textdichter und Komponist) aufgeteilt –, sah aber keine Handhabe für eine rasche Änderung. Die Verträge der AMMRE mit den Plattenfirmen liefen noch bis 1930 und in England sei die Lizenzgebühr von 5% sogar gesetzlich festgesetzt – tatsächlich waren es sogar 6½ Prozent.⁸¹ Ferner sei die Verrechnung der AMMRE in Deutschland und Österreich zwar zuverlässig, inwiefern das jedoch auch für die Schwestergesellschaften im Ausland gelte, die in den jeweiligen Ländern für die dort produzierten und vertriebenen Schallplatten Lizenzgebühren einforderten, sei unklar. Eine nennenswerte Ausschüttungssumme käme aber ohnedies erst zustande, sofern „viele 10.000 von Platten“ verkauft würden – wovon Krenek auch nach seinem Erfolg mit *Jonny spielt auf* weit entfernt war.

Wenn der Blues aus ‚Jonny‘ oder andere Aufnahmen Ihrer Werke immer mehr und mehr verlangt werden, so wird automatisch eine Erhöhung der Lizenzgebühr eintreten und wir sind eben mit einer umfassenden Propaganda bei den Grammophonfirmen beschäftigt, um eine Vermehrung der Aufnahmen von Werken unseres Verlages zu erzielen, wobei wir selbstverständlich auf ‚Jonny‘ in erster Linie hinweisen.⁸²

Mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs brachen die Absatzzahlen von Schallplatten und Abspielgeräten schlagartig ein. Wichtige internationale Handlungsbeziehungen waren unterbrochen und Schellack verteuerte sich drastisch. Symptomatisch für die Schwierigkeiten, die die politische Situation für die global agierende Industrie bedeutete, war 1916 die Beschlagnehmung der Deutschen

⁸⁰ Ernst Krenek, Brief an die Universal Edition vom 30. April 1928, in: ders., *Briefwechsel mit der Universal Edition (1921–1941)*, Bd. 1, hrsg. von Claudia Maurer Zenck, Köln 2010, S. 476–477, hier S. 477.

⁸¹ Vgl. Dommann 2014, S. 102.

⁸² Universal Edition, Brief an Ernst Krenek vom 3. Mai 1928, in: Krenek 2010, S. 477–479, hier S. 479.

Grammophon AG als englisches Vermögen und die Enteignung der britischen Muttergesellschaft.⁸³

Die Zeit nach Kriegsende bis 1930 war geprägt durch ein erneutes wirtschaftliches Wachstum der Plattenindustrie, die Ausweitung des eingespielten Repertoires – das elektrische Aufzeichnungsverfahren mit Mikrofon und Verstärker ab 1925 bedeutete einen Sprung in der Aufnahmequalität und ermöglichte u.a. Orchesteraufnahmen in Originalbesetzung – und das Aufkommen neuer Massenmedien wie dem Rundfunk und dem Tonfilm. Der Umsatz der Gramophone Company kletterte zwischen 1919 und 1930 von rund 4,3 auf rund 26 Mio. Dollar, bevor er unter dem Einfluss der Weltwirtschaftskrise 1931 auf 20 Mio. Dollar sank und der Gewinn von rund 6 Mio. auf 1 Mio. Dollar einbrach.⁸⁴ Das Grammophon war zu diesem Zeitpunkt längst zu einem Alltagsgegenstand geworden, der nach einer über vierzig Jahre andauernden Entwicklung und angesichts von Radio und Tonfilm nicht mehr als ‚neues Medium‘ wahrgenommen wurde. Im Gegenteil veranstaltete die Carl Lindström AG schon 1931 eine Ausstellung über die „Entwicklungsgeschichte der Sprechmaschine seit 1890 in Originalmodellen“.⁸⁵

Zwei Untersuchungen haben sich in jüngerer Zeit eingehend mit dem sozialen Ort der Schallplatte und des Grammophons in Deutschland⁸⁶ bzw. in Frankreich⁸⁷ befasst. In beiden Fällen dienten als Quellenbasis vor allem phonographische Fachzeitschriften oder vergleichbare Publikationen wie etwa Anweisungen zum Gebrauch des Grammophons. Da diese Veröffentlichungen zu einem großen Teil von Interessengemeinschaften der internationalen Plattenindustrie und des nationalen Plattenhandels herausgegeben wurden, dokumentieren sie in erster Linie ein intendiertes Nutzungsverhalten und geben Aufschluss über das von der Industrie angestrebte Klientel. Dieses seien in der Zeit vor 1914 vor allem

⁸³ Vgl. Sophie Fetthauer, *Deutsche Grammophon. Geschichte eines Schallplattenunternehmens im ‚Dritten Reich‘* (= Musik im ‚Dritten Reich‘ und im Exil 9), Hamburg 2000, S. 49.

⁸⁴ Vgl. Martland 2013, S. 277.

⁸⁵ Stefan Gauß, *Nadel, Rille, Trichter: Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900–1940)*, Köln [u.a.] 2009, S. 63.

⁸⁶ Vgl. Gauß 2009.

⁸⁷ Vgl. Sophie Maisonneuve, *L’invention du disque 1877–1949: Genèse de l’usage des médias musicaux contemporains*, Paris 2009.

männliche Musikliebhaber aus einem höheren sozialen Milieu.⁸⁸ Indem in Werbetexten und -anzeigen der Besitz und die Bedienung des Grammophons als ein Ausdruck von Macht insbesondere gegenüber Gästen dargestellt⁸⁹ und mit der Wahl der Wiedergabegeschwindigkeit und der Notwendigkeit des regelmäßigen Austauschens der Abtastnadel die technische Seite der Musikwiedergabe hervorgehoben werde,⁹⁰ wende sich die frühe Plattenindustrie explizit an Männer, resümiert die Soziologin Sophie Maisonneuve. Ein ähnliches Phänomen lasse sich für das Selbstspielklavier und das Radio feststellen.⁹¹ Nachdem das häusliche Musizieren im 18. und 19. Jahrhundert weiblich konnotiert war, erobere sich der Mann zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Raum der Hausmusik zurück.

L'appropriation masculine du gramophone représente donc un réaménagement de la répartition des pratiques et espaces musicaux: l'homme, en devenant le principal opérateur du gramophone, se réintroduit comme acteur central de la vie musicale domestique. L'insistance, dans tous les types de sources consultés (publicités, lettres d'amateurs, articles de critiques dans les revues spécialisées), sur l'identification du gramophone à „un instrument de musique“ ne signifie donc pas seulement un effort pour légitimer cette ‚musique en boîte‘ et inscrire l'audition discographique dans un univers musical cultivé; elle désigne le gramophone comme un nouvel instrument qui prend pleinement sa place dans la culture domestique et qui remplace avantageusement le piano.⁹²

Aus dem Blick gerät aufgrund der Quellenlage jedoch, dass weitaus größere Teile der Bevölkerung dem Grammophon vor 1914 als Attraktion mit Münzeinwurf im öffentlichen Raum begegneten.⁹³ Diese Situation beschreibt das 1907 entstandene humoristische Gedicht *Die Dame und das Grammophon* von Max Dauthendey.

⁸⁸ Vgl. Maisonneuve 2009, S. 112.

⁸⁹ Maisonneuve 2009, S. 76f.

⁹⁰ Maisonneuve 2009, S. 80ff.

⁹¹ Maisonneuve 2009, S. 79ff.

⁹² Maisonneuve 2009, S. 82.

⁹³ Stefan Gauß resümiert ebenfalls, dass „sozial untere Schichten“ den Geräten zunächst nur auf Jahrmärkten und in Vergnügungsetablissemments begegneten und Grammophone im Privatbesitz einem „wohlhabenden Teil der Bevölkerung“ vorbehalten blieben. Gleichwohl habe sich „der kleine Mann“ mit der Verbilligung durch industrielle Fertigungsverfahren zum „wirtschaftlichen Rückgrat der Phonindustrie im Binnenmarkt“ entwickelt, vgl. Gauß 2009, S. 408. Es bleibt aber unklar, wann innerhalb der untersuchten Zeitspanne von 1900 bis 1940 diese Wendung stattfand.

Einmal, in der Sommerfrische,
Stand auf einem Gasthaustische
Schön poliert ein Grammophon,
Dieses hatte Menschenton.

Prächtigt schrie sein Blechzylinder.
Solches lockt zuerst die Kinder,
Doch auch Damen ist Geschrei
Nicht so gänzlich Einerlei.

Manche stand mit langem Halse
An dem Trichter und der Walze.
Denn nicht Jeder sieht gleich, wie
Vor sich geht die Melodie.

[...]

Ist 'ne Nummer abgelaufen,
Darf man sich 'ne andere kaufen.
Und weil es die Walze kann,
Kommt auch ein Tenor daran.⁹⁴

Eine vergleichbare Situation schildert eine Prosaskizze von Peter Altenberg aus demselben Jahr. Hier steht das Grammophon in einem Uhrmacherladen.

In Gmunden wußte ich es, daß täglich in den Nachmittagsstunden eine Dame in dem Laden des Uhrmachers die Grammophonplatte C 2-42 531⁹⁵ zwei- bis dreimal spielen ließ. Sie saß auf einem Taburett, ich stand ganz nahe beim Apparate. Wir sprachen niemals miteinander. Sie wartete dann später immer mit dem Konzerte, bis ich erschien. Eines Tages bezahlte sie das Stück dreimal, wollte sich dann entfernen. Da bezahlte ich es ein viertes Mal. Sie blieb an der Türe stehen, hörte es mit an bis zu Ende. Grammophonplatte C 2-42 531, Schubert, Die Forelle. Eines Tages kam sie nicht mehr. Wie ein Geschenk von ihr blieb mir nun das Lied zurück. Der Herbst kam, und die Esplanade wurde licht von gelben spärlichen Blättern. Da wurde denn auch das Grammophon im Uhrmacherladen eingestellt, weil es sich nicht mehr rentierte.⁹⁶

An dieser Prosaskizze ist bemerkenswert, dass gerade nicht das technische Gerät oder die Stimme einer berühmten Sängerin oder eines Sängers im Vordergrund steht, sondern die gemeinsame ästhetische Erfahrung des musikalischen Werks und deren tagtägliche Wiederholung. Darin unterscheidet sich die Schilderung

⁹⁴ Max Dauthendey, „Die Dame und das Grammophon“, in: ders., *Die Ammenballade*, Leipzig 1913, S. 129–131, hier S. 129.

⁹⁵ Leopold Demuth und William Sinkler-Darby, *Die Forelle* (Schubert), Deutsche Grammophon AG C 2-42531, Mx. Nr. 1092x (Reissue auf: *Schubert Lieder on Record 1898–2012*, EMI Classics 3 27575 2 (CD1, hier Track 17)).

⁹⁶ Peter Altenberg, „Musik“, in: *Märchen des Lebens*, Berlin 1924, S. 21–23, hier S. 21f.

von Altenberg von zahllosen Anderen aus derselben Zeit, in denen die schlechte Klangqualität der Schallplatte eine solche ästhetische Erfahrung zu verhindern schien (Dauthendey: „prächtig schrie ein Blechzylinder“).⁹⁷ Dass das Grammophon eines Tages aus dem Geschäft des Uhrmachers verschwand, mag derweil ein Hinweis darauf sein, dass Abspielgeräte bezahlbar wurden und sich die mechanische Musikwiedergabe aus dem öffentlichen in den privaten Raum verlagerten.

Auch in Texten von Kurt Tucholsky taucht das Grammophon bereits vor 1914 auf.⁹⁸ Aus einer wohlhabenden Bankiersfamilie stammend, hatte er offenbar früh

⁹⁷ Die wohl berühmteste literarische Würdigung des Grammophons stellt das Kapitel „Fülle des Wohllauts“ im *Zauberberg* (1924) von Thomas Mann dar. Darin wird der siebenjährige Aufenthalt des jungen Hans Castorp in einem Sanatorium nahe Davos erzählt. Die Groteske auf den klassischen Bildungsroman spielt in den Jahren unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg. Im besagten Kapitel beschäftigt sich Castorp mit einem Grammophon und stellt ausgiebig seine fünf „Vorzugsplatten“ vor: das Finale aus Verdis *Aida*, den 2. Akt aus *Carmen* von Bizet, Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Valentins Arie aus Gounods Oper *Faust* und Schuberts *Lindenbaum*. Als Zeugnis für die zunehmende Etablierung von Grammophon und Schallplatte als Alltagsgegenstände ist das Kapitel nur bedingt aussagekräftig. Auffällig ist wie sehr der Erzähler darum bemüht ist, etwaige Ressentiments gegenüber dem Grammophon von vornherein zu unterbinden: „Das war kein kindliches und einförmiges Gaukelwerk, dessen man überdrüssig war, und das man nicht mehr anrührte, sobald man auch nur drei Wochen auf dem Buckel hatte. Es war ein strömendes Füllhorn heiteren und seelenschweren künstlerischen Genusses.“ Und weiter: „Der mattschwarz gebeizte Schrein, der hier, ein wenig tiefer als breit, angeschlossen mit seidennem Kabel an einen elektrischen Steckkontakt der Wand, in schlichter Distinktion auf einem Fachtischchen stand, zeigte mit jener rohen und vorsintflutlichen Machinerie überhaupt keine Ähnlichkeit mehr.“, Thomas Mann, *Der Zauberberg* (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke, Briefe, Tagebücher, Bd. 5,1), hrsg. von Michael Neumann, Frankfurt am Main 2002, S. 964. Ausführlich und mit weiterführender Literatur schreibt über das Kapitel Volker Mertens, „Elektrische Grammophonmusik‘ im *Zauberberg* Thomas Manns“, in: *Der Zauberberg‘ Die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman*, hrsg. von Dietrich von Engelhardt und Hans Wißkirchen, Stuttgart 2003, S. 174–202. Allgemein zur Bedeutung von Grammophon und Schallplatte für das Werk von Thomas Mann siehe Martin Elste, „Loblieder. Thomas Mann, Ernst Krenek und ihre Wertschätzung der Schallplatte“, in: *Schönheit und Verfall. Beziehungen zwischen Thomas Mann und Ernst Krenek (mehr als ein Tagungsbericht)*, Frankfurt am Main 2015, S. 71–98, Wolfgang Sandberger, „Zur Bedeutung der medial vermittelten Musik in der Erzählung 'Unordnung und frühes Leid' von Thomas Mann“, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 23 (2010), S. 9–26 und Stefan Bub, „Phonograph und Grammophon bei Thomas Mann und Michel Leiris“, in: *KulturPoetik* 8 (2008), S. 60–70.

⁹⁸ Für die Bedeutung der Schallplatte im Werk von Kurt Tucholsky siehe Albrecht Dümling, „Meine kleine Nähmaschine“. Kurt Tucholskys Grammophon-Vorlieben“, in: *Tucholsky und die Medien. Dokumentation der Tagung 2005: ‚Wir leben in einer merkwürdigen Zeitung‘*, hrsg. von Friedhelm Greis und Ian King, St. Ingbert 2006, S. 83–102 und Sascha Kiefer, „Der Klang der Neuen Sachlichkeit. Stimmen, Musik und Maschinen in Texten von Irmgard Keun, Kurt Tucholsky und Erich Kästner“, in: *Phonographien. Akustische Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur von 1800 bis zur Gegenwart*, hrsg. von Marcel Krings, Würzburg 2011, S. 219–228.

Umgang mit einem privaten Grammophon. Hervorzuheben ist ein Artikel aus dem Ersten Weltkrieg für den *Simplicissimus* vom 3. Oktober 1916, in dem Tucholsky über das abendliche Anhören von Schallplatten in seiner Kompanie schreibt. Ausführlich geht er auf das (wenig überraschende) Plattenrepertoire ein – neben namenlosen Märschen, Walzern, Polkas und Potpourris nennt er explizit „O Elsa! Nur ein Jahr“ aus Wagners *Lohengrin*, die *Carmen*-Arie „Près des remparts de Séville“, „Vesti la giubba“ aus Leoncavallos *Pagliacci* (jeweils mit deutschen Texten) sowie den „Faustwalzer“ von Gounod: „Sicher ist auch sonst noch allerhand Erzfeindliches unter den Platten – aber hier draußen ist man damit nicht so ängstlich.“⁹⁹ Tucholsky selbst erinnert sich beim Anhören seiner „Privatplatte“ derweil an bessere Tage, als er mit Claire (= Else Weil?) das Vorstadttheater besuchte („wir waren so glücklich damals und so vergnügt, wie heute nur noch in der Erinnerung“). Diese Erinnerungsfunktion der Schallplatte taucht in einem späteren Artikel erneut auf.

Da müssen doch noch alte, ganz alte Platten in der Kammer liegen... die habe ich hervorgeholt. Und habe sie gespielt. Wie war das –? Es war ein akustischer Kostümball der Erinnerung. Ich hatte diese Lieder, Tänze, Märsche, Pfliffe, Saxophone, Chöre und Arien so lange nicht gehört – nun war auf einmal alles wieder da, genau wie damals, als ich sie gekauft hatte. [...] Und wenn sie dann ausgesprochen haben, ausgesungen, ausgeredet – dann rauscht es noch ein wenig im Apparat. Still...! Es ist eine Stille... die Stille von 1910.¹⁰⁰

Nach dem ersten Weltkrieg verschwand das Grammophon aus dem öffentlichen Raum und fand zunehmend Verbreitung in heimischen Wohnzimmern. Aus dieser Zeit nehmen auch die Quellen zu, die Auskunft über den sozialen Ort der Schallplatte geben. Dazu gehören insbesondere Berichte von Zeitzeuginnen, die vor 1930 überwiegend in Österreich geboren wurden und ihren Umgang mit Musik autobiographisch schildern sollten.¹⁰¹ Häufig erwähnen sie Schallplatte

⁹⁹ Peter Panter [= Kurt Tucholsky], „Das Grammophon“, in: *Simplicissimus*, 03.10.1916, zitiert nach: Kurt Tucholsky, *Texte 1914–1918* (= Gesamtausgabe 2), hrsg. von Sascha Kiefer, Reinbek 2003, S. 264–267, hier S. 265.

¹⁰⁰ Peter Panter [= Kurt Tucholsky], „Akustischer Kostümball“, in: *Vossische Zeitung*, 30.11.1930, zitiert nach: Kurt Tucholsky, *Texte 1930* (= Gesamtausgabe 13), hrsg. von Sascha Kiefer, Reinbek 2003, S. 485–487, hier S. 486.

¹⁰¹ Vgl. ‚Schade um all die Stimmen‘. *Erinnerungen an Musik im Alltagsleben*, hrsg. von Dorothea Muthesius, Wien [u.a.] 2001.

und Grammophon als einen Luxus, den man sich nicht geleistet hat. So erinnert sich etwa die 1922 in Wien geborene Hildegard Weniger:

Beim Radio lag ein Notizkalender, da wurde jede Schallplatte aufgeschrieben, die meinen Eltern gefiel. Damals sagte der Sprecher noch die Erzeugerfirma, den Titel und die Nummer der Schallplatte an. Da sausten meine Eltern zum Radio, um alles aufzuschreiben, aber kaufen konnten sie die Platten nie, sie hatten kein Geld. Doch gaben sie die Hoffnung auf bessere Zeiten nicht auf, und darum wurde weitergeschrieben. Leider kam dann der Schwarze Freitag von 1929, der Weltbankenkraich, und mein Vater wurde arbeitslos und blieb es zehn Jahre lang.¹⁰²

Die Hoffnung, sich einmal ein Grammophon kaufen zu können, war allerdings nicht vollkommen illusorisch. Ganz selbstverständlich berichtet die 1920 im sächsischen Frankenberg geborene Else Eppendorfer von dem Gerät, das ihre Familie besaß. Beide Eltern waren Fabrikarbeiter. Deutlich sticht in der Schilderung die Rolle des Vaters hervor, der das Grammophon bediente:

Vater liebte das Grammophon, ausgestattet mit vielen wertvollen Platten. Meist: Operette, Oper, vor allem Strauß-Musik, Verdi, Weber, Lincke usw. In den zwanziger Jahren kostete eine Schallplatte zwei bis fünf Mark, bei einem Wochenlohn von fünfundzwanzig Mark sehr viel Geld. Es waren aber auch die Besten. Nur sonntags wurde Grammophon gespielt, vom Vater bedient. Dazu trug er Samtweste [...]. Für mich wirkte es festlich, aufmerksam lauschte ich der Musik.¹⁰³

Auch die Familie von Anna Kurz, die 1923 in Wien geboren wurde und deren Vater – Angestellter bei einer Lokomotivfabrik – früh an den Folgen einer Kriegsverletzung starb, besaß ein Grammophon, zu dem getanzt und gesungen wurde.¹⁰⁴ Die Aussagen über Grammophone in der Kindheit nehmen signifikant bei den Zeitzeuginnen zu, die nach 1930 geboren sind. Auffällig und wichtig ist der Umstand, dass es in den Berichten oft akustische Grammophone mit Trichter und ohne Motor beschrieben werden. Zwar kamen ab 1925 Schallplatten auf den Markt, die mit Mikrophon und Verstärker aufgenommen wurden und eine höhere Aufnahmequalität boten, die Mehrheit der Nutzer wird diese Platten aber

¹⁰² Hildegard Weniger, „Es war mir, als wenn ich meine besten Freunde verloren hätte“, in: Muthesius 2001, S. 84–93, hier S. 85.

¹⁰³ Else Eppendorfer, „Für mich wirkte es festlich“, in: Muthesius 2001, S. 70/71, hier S. 70.

¹⁰⁴ Vgl. Anna Kurz, „Wir fühlten die Musik, als würde sie mit uns sprechen“, in: Muthesius 2001, S. 102/103, hier S. 103.

auf einem alten Grammophon wiedergegeben haben und wenig von den Verbesserungen gehört haben¹⁰⁵ – nicht zuletzt auch weil viele Haushalte noch nicht an das Stromnetz angeschlossen waren.¹⁰⁶

In den 1920er Jahren erschienen im deutschsprachigen Raum gleich mehrere Schlager auf Schallplatte, deren Texte das Besitzen eines Grammophons zum Inhalt haben. Wie in der Prosaskizze von Altenberg und dem Bericht der Zeitzeugin Eppendorf finden sich auch in den Stücken *Ich hab' zuhaus ein Grammophon* von Jara Beneš und Karel Hašler und *Zu Haus mein Grammophon* von Edgar Allan und Willi Kollo deutliche Hinweise auf rituelle Gemeinsamkeiten zwischen dem Anhören von Schallplatten und dem Besuch eines Konzerts (gute Kleidung, stilles Zuhören).¹⁰⁷

Jara Beneš und Karel Hašler,
Já mám doma gramofon (1925)
(= Ich hab' zuhaus ein Grammophon¹⁰⁹)

Unser Freund Polatschek
geht in kein Konzert,
denn es hat keinen Zweck,
was man dorten hört.
,Was brauch' ich', so ruft er aus,
,Opernhaus, Richard Strauss,
am Juchee vier Stunden steh'n,
auch zu Haus ist's schön!'

Edgar Allan und Willi Kollo,
Zu Haus mein Grammophon (1925)¹⁰⁸

Zu Haus mein Grammophon,
das macht Musike,
die Platten hab' ich schon;
was sagste nu.
Ich rück' ganz dicht zu Dir
und bin ganz stieke,
denn wenn Caruso singt,
dann hört man meistens zu.

¹⁰⁵ Vgl. Day 2000, S. 17.

¹⁰⁶ Vgl. Saxer/Storz 2016, S. 91.

¹⁰⁷ Vergleichbare Stücke sind Max Schulz-Berger, *Mein Schatzi hat ein Grammophon*, Berlin 1930 und Emil Draner, *Schatz ich hab ein Grammophon*, Berlin 1930, vgl. *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht* 102 (1930), S. 64 und 197. Die übrigen Stücke, die das Grammophon als Sujet behandeln, sind hinsichtlich des sozialen Orts der Schallplatte wenig aussagekräftig: Auf den Foxtrott *Die zerbrochene Schallplatte* (1930) von Lauritz Howalt und Theo Halton wurde bereits im Einleitungskapitel hingewiesen. Bei *Die Ballade vom Grammophon* (Dresden 1907, D-Mbs 4 Mus.pr. 2012.5361) handelt es sich um ein Melodrama von Toni Thoms mit einem Text von Gustav Hochstetter, in dem der Abstieg eines gefeierten Opersängers geschildert wird. Als er zuletzt seine einst starke Stimme zufällig von einem Grammophon singen hört, nimmt er sich in einem vereisten Fluss das Leben. Die Operette *La regina del fonografo* (1918) von Carlo Lombardo, deren Handlung in den Räumen einer Schallplattenfirma angesiedelt ist, ist vielmehr relevant, weil hier erstmals ein Grammophon auf der Bühne mit den Protagonisten musikalisch interagiert und damit sowohl Respighis *Pini di Roma* als auch Weills *Der Zar lässt sich photographieren* antizipiert wird (siehe Kapitel 5).

¹⁰⁸ Text zitiert nach Edgar Allan und Willi Kollo, *Zu Haus mein Grammophon*, Berlin 1925 (D-Dl 7.Mus. 4.5094, angeb.20). Für die medienspezifischen Umgang mit dem Lehar-Zitat im letzten Vers siehe Anm. 379.

¹⁰⁹ Übersetzung: Fritz Löhner, zitiert nach Oliver Bekermann, *„Wunder gibt es immer wieder“*. Eine exploratio-quantitative Untersuchung zur Interdependenz von Alltagskommunikation und Deutschem Schlager [Diss.], Ruhr-Universität Bochum 2006, <http://d-nb.info/983196397/34>, 24.03.2017, hier S. 294.

Ich hab' zuhaus ein Gra-
ein Gra-, ein Grammophon,
das macht so schön Trara,
Trara. Sie wissen schon,
man steckt die Nadel rein,
gleich fängt es an zu schrei'n.
Die größte Sensation,
das ist mein Grammophon!

Zu Haus' mein Grammophon
das macht Musike.
Und manchmal tanz ich auch,
das wird so nett,
und wenn ich selig dir
ins Auge kieke,
singt der Jadowlker:
,Hab' ein blaues Himmelbett.'

Vor 1925 wurden Aufnahmen mechanisch, mit einem oder mehreren Trichtern gemacht, die die Schallenergie bündelten und auf eine Membran übertrugen, deren Bewegungen wiederum von einem verbundenen Schneidstichel auf einer Wachsplatte aufgezeichnet wurden. Welche Werke eingespielt wurden und welche nicht, war einerseits abhängig von der Nachfrage, aber eben auch von der technischen Machbarkeit. Kurze Stücke für Singstimme und Klavierbegleitung gingen gut, lange sinfonische Sätze gingen nicht – oder nur in einer gekürzten und umorchestrierten Fassung. Neben humoristischen Vorträgen und Polkas, Walzern und Märschen für Militärkapelle wurden deshalb vor allem bekannte Opern- und Operettenarien mit Klavierbegleitung veröffentlicht.

In zahllosen Schilderungen beklagen sich Interpreten, die akustische Schallplattenaufnahmen gemacht haben, über die Strapazen der Aufnahme. Dynamische Abstufungen wurden allenfalls durch den Abstand des Sängers bzw. Instrumentalisten zum Trichter realisiert. Prinzipiell galt es möglichst laut in den Trichter zu singen, um überhaupt eine hörbare Spur im Wachs zu hinterlassen. Bei einem zu lauten Schallereignis sprang jedoch der Schneidstichel und die Aufnahme war unbrauchbar. Entsprechend war die dynamische Breite einer akustischen Aufnahme gering. Ähnliches galt für das Frequenzspektrum, das aufgezeichnet werden konnte. Es hing von mehreren Faktoren der Aufnahmeapparatur ab – u.a. welche Frequenzen ihren Weg durch den Trichter auf die Membran fanden und wie empfindlich die Membran bzw. das Wachs waren. Anfangs konnten lediglich Frequenzen zwischen rund 160 Hz und 2000 Hz aufgezeichnet werden. Der Klavierklang oder Streichinstrumente waren nur eingeschränkt und große Orchesterbesetzungen überhaupt nicht reproduzierbar. Ein typisches Grammophon-Orchester bestand zu dieser Zeit aus einer Flöte, zwei Klarinetten, zwei Kornetten, zwei Posaunen, erster (Strohgeige solo) und zweiter Violine, einer

Viola und einem Fagott als Ersatz für das Cello.¹¹⁰ Das elektrische Aufzeichnungsverfahren erweiterte das reproduzierbare Frequenzspektrum auf zunächst 100 bis 5000 Hz und bis 1934 auf 8000 Hz.¹¹¹

Die dritte Einschränkung, die – anders als die begrenzte dynamische Breite und das eingeschränkte Frequenzspektrum – auch nicht mit dem elektrischen Aufzeichnungsverfahren verschwand, betraf die Aufnahmedauer von maximal vier Minuten. Längere Stücke wurden meist ad hoc gekürzt oder mussten auf mehrere Schallplattenseiten verteilt werden.¹¹² In die fertige Aufnahme konnte in keiner Weise korrigierend eingegriffen werden. Trotzdem wurden im Regelfall mehrere Takes aufgenommen, um später den besten Take für die Massenproduktion auszuwählen und im Fall einer Beschädigung im Herstellungsprozess auf einen anderen Take zurückgreifen zu können.¹¹³ Insofern ist Ferruccio Busonis ausführliche Schilderung von den Strapazen einer Aufnahmesitzung durchaus beispielhaft.

...Ich habe die Graphophon-Mühsal gestern zu Ende gelitten, in 3½ Stunden Spiel! Ich bin ziemlich wie zerschlagen, aber es ist vorbei. Es hat mich gedrückt seit dem 1. Tag; als ob ich eine Operation erwartete. Stupid und anstrengend. Ein Beispiel: man wünscht den Faustwalzer (der gute 10 Minuten dauert) – aber nur vier Minuten lang! – Da heißt es also rasch zusammenstreichen, flicken, improvisieren, so daß es doch einen Sinn behält; auf das Pedal achten (weil es schlecht klingt), an gewisse Noten denken, die stärker oder schwächer – dieser Höllenmaschine zu gefallen – angeschlagen werden müssen; sich nicht gehen lassen – wegen der Korrektheit – und dabei die ganze Zeit bewußt sein, daß jeder Ton für ewig stehen bleibt -: wie kann Inspiration, Freiheit, Schwung, Poesie zu Stande kommen? Genug, daß ich gestern für 9 Stücke von je 4 Minuten (also im Ganzen einer halben Stunde) drei und eine halbe Stunde gearbeitet! – Ein paar von diesen Stücken spielte ich vier- und auch fünf mal: das rasche Denken war dabei das stark Anstrengende. Aber schließlich spürten es auch meine Arme – und dann gab's noch eine fotografische Aufnahme, und das Unterschreiben der Platten – endlich – abgethan!...¹¹⁴

Die Aufnahmen, die Busoni am 18. und 19. November 1919 in den Columbia Studios, London gemacht hatte, wurden nicht für gut befunden und blieben

¹¹⁰ Vgl. Day 2000, S. 11.

¹¹¹ Vgl. Day 2000, S. 16.

¹¹² Vgl. Day 2000, S. 8.

¹¹³ Vgl. Day 2000, S. 33.

¹¹⁴ Ferruccio Busoni, Brief an seine Frau vom 20. November 1919, in: ders., *Briefe an seine Frau*, hrsg. von Friedrich Schnapp, Zürich und Leipzig 1935, S. 364.

unveröffentlicht. Trotz allem kehrte er drei Jahre später in das Aufnahmestudio zurück.¹¹⁵

Edward Elgar, der bereits 1914 damit begann, seine eigenen Werke für die Gramophone Company auf Schallplatte einzuspielen¹¹⁶, arbeitete seine Werke für die Aufnahmesitzung selbst um. Bei seinem Violinkonzert, op. 61, das am 16. Dezember 1916 unter seiner Leitung mit der Solistin Marie Hall eingespielt wurde, führte das zu einer eigenständigen Werkfassung. Die drei Sätze wurden radikal gekürzt, sodass sie jeweils auf eine Plattenseite passten und für die Kadenz, die nahezu vollständig auf der vierten Plattenseite erschien, komponierte Elgar eine neue Harfenstimme als Begleitung.¹¹⁷ Dass ein Komponist selbst mehrere Tage darauf verwendete, ein Werk für die Aufzeichnung einzurichten, war indes eine Ausnahme.

1910 veröffentlichte die Deutsche Grammophon AG die Noten von „Orchesterbegleitungen für das Grammophon“ zu Opern- und Operettenarien von Gounod, Mascagni, Nicolai und Wagner. Die Besetzung besteht aus 2V, Vla, Vcl, Kb, Fl, Klar und Klavier.¹¹⁸ Es ist davon auszugehen, dass die Plattenfirma auf diese Weise versuchte, das Urheberrecht für diese Bearbeitungen geltend zu machen. Offensichtlich bleibt es aber bei diesem einmaligen Versuch. Vergleichbar mit den Bearbeitungen eigener Werke von Elgar sind wiederum siebzehn

¹¹⁵ Vgl. Christopher Dymont, „Ferruccio Busoni. His Phonograph Recordings“, in: *ARSC Journal* 10 (1978), S. 185–187, Marc-André Roberge, *Ferruccio Busoni: a bio-bibliography*, New York 1991, S. 127–139 und Larry Sitsky, *Busoni and the Piano. The Works, the Writings, and the Recordings*, Hillsdale 2008, S. 331–333.

¹¹⁶ Edward Elgar begeisterte sich grundsätzlich für Technik und viele seiner Werke – allen voran *Salut d'amour* – waren vor 1914 schon mehrfach eingespielt worden. Dem offensichtlichen Interesse des Komponisten an dem neuen Medium trug Jerrold Northrop Moore Rechnung, indem er eine Chronologie der Aufnahmesitzungen mithilfe originaler Aufnahmen, Tagebucheinträge und Briefe rekonstruierte, vgl. Jerrold Northrop Moore, *Elgar on record. The composer and the Gramophone*, London 1974, darüber hinaus Timothy Day, „Elgar and recording“, in: *The Cambridge Companion to Elgar*, hrsg. von Daniel Grimley und Julian Rusthon, Cambridge 2004, S. 184–194. Damit ist die Quellenbasis in Sachen Elgar und das Grammophon bedeutend breiter, als bei irgendeinem anderen Komponisten der Zeit. Am Anfang der unmittelbaren Zusammenarbeit zwischen Elgar und der Gramophone Company stand das Werk *Carissima*, das Elgar 1914 für die Aufzeichnung auf Schallplatte komponiert hatte (siehe Kapitel 3).

¹¹⁷ Marie Hall, Symphony Orchestra, Sir Edward Elgar, *Violin Concerto in B minor, op. 61* (Elgar), HMV 2-07942 bis 2-07945, Mx. Nr. HO2408af bis HO2410af und HO2412af (Reissue auf: *Elgar conducts Elgar: The Complete Recordings 1914–1925*, Music & Arts CD-1257 (hier CD 2, Track 3–6)).

¹¹⁸ Vgl. *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* 82 (1910), S. 150.

„Grammophonpartituren“ von Hanns Eisler aus den Jahren 1929 bis 1931.¹¹⁹ Sie wurden möglicherweise in Vorbereitung auf eine Einspielung angefertigt – zwei der Partituren gehören zum Ernst-Busch-Archiv, eine trägt eine handschriftliche Widmung an Busch. Die Besetzung besteht hier meist aus Alt-Saxophon, Trompete (ggf. doppelt), gelegentlich Posaune, Schlagzeug, Gesang, Banjo und Klavier.¹²⁰ Neben eigenen Liedern bearbeitete Eisler auch zwei fremde Kompositionen (*Der Revoluzzer* von Bela Reinitz und den *Alabama Song* von Kurt Weill). Diese „Grammophonpartituren“ machen anschaulich, dass auch nach der Einführung des elektrischen Aufzeichnungsverfahrens bestimmte Besetzungen offensichtlich besser für die Aufnahme geeignet waren als andere – wobei die Frage nach den ästhetischen Erfordernissen der Schallplattenaufnahme in den späten 1920er Jahren von der ähnlichen Diskussion um die Anforderungen einer spezifischen ‚Rundfunkmusik‘ in den Hintergrund gedrängt wurde.¹²¹ Da aus der Zeit 1900 bis 1930 keine Verkaufszahlen von einzelnen Aufnahmen überliefert sind und Schallplatten-Rezensionen vor 1920 lediglich von Max Chop in der *Phonographische Zeitschrift* erschienen sind, können Aussagen über die Popularität einer Schallplattenveröffentlichung allenfalls über Indizien gemacht werden: mehrfache Wiederveröffentlichung einer Aufnahme (meist mit abweichenden Katalognummern) und die Anzahl der bis heute überlieferten Exemplare einer Aufnahme. Es ist demgegenüber leichter, Aussagen über die Popularität von musikalischen Werken zu machen, da Diskographien darüber Aufschluss geben, welche Werke besonders häufig eingespielt wurden.¹²² Generell

¹¹⁹ D-Bda Eisler 140, Eisler 141, Eisler 357, Eisler 514, Eisler 878, Eisler 951, Eisler 982, Eisler 999, Eisler 1003, Eisler 1008, Eisler 1023, Eisler 1158, Eisler 1214, Eisler 8420, Eisler 8421, Busch-Ernst 548 und Busch-Ernst 564.

¹²⁰ Vgl. Albrecht Dümling, „Musikalische Verfahrensweise und gesellschaftliche Funktion: Hanns Eisler und der Jazz“, in: *Beiträge zur Populärmusikforschung* 15/16 (1995), S. 118–138, hier S. 134.

¹²¹ Siehe hierzu u. a. Nils Grosch, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart 1999, hier S. 181–258, Martha Brech, „...damit wir langsam ein eigenes Repertoire bekommen“ – Rundfunkmusik zwischen erfundener Gattung und medienpezifischer Kunst“, in: *Musikkultur in der Weimarer Republik*, hrsg. von Wolfgang Rathert und Giselher Schubert, Mainz 2001, S. 137–165 und Solveig Ottmann, *Im Anfang war das Experiment. Das Weimarer Radio bei Hans Flesch und Ernst Schoen*, Berlin 2013, hier S. 313–330.

¹²² Die zitierten, diskographischen Daten stammen überwiegend aus der Online-Datenbank des AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM, <http://www.charm.rhul.ac.uk>, 16.03.2017). Diese Datenbank versammelt diskographische Informationen aus drei Quellen: den Forschungen von Alan Kelly und Michael Gray, sowie den Angaben aus *The World's Encyclopedia of Recorded Music*. Die Daten von Kelly decken einen Großteil der Aufnahmen ab, die bei der Gramophone

nimmt die Anzahl der Neueinspielungen bekannter Opernarien pro Jahr bis etwa 1907/08 zu und sinkt bis zum Beginn des ersten Weltkriegs wieder moderat ab. Von Verdis „Donna e mobile“, Gounods „Air de bijoux“ oder Wagners „Mein lieber Schwan“ erschienen in dieser Zeit rund zehn Neueinspielungen jährlich (Tabelle 8 im Anhang).

Arien aus aktuellen Opern mussten sich hingegen erst in der Zuschauergunst beweisen. So erschienen von der Arie „Un bel di vedremo“ aus *Madama Butterfly* erst vier Jahre nach der Uraufführung signifikant viele Einspielungen (Tabelle 9¹²³ im Anhang). Anders liegen die Dinge im Fall von Operettennummern, die meist nur unmittelbar nach ihrer Uraufführung vermehrt auf Schallplatte aufgenommen wurden, um dann rasch wieder in Vergessenheit zu geraten. Das gilt beispielsweise für das Duett „Wir tanzen Ringelreih’n“ aus der Operette *Die Dollarprinzessin* von Leo Fall, die am 2. November 1907 uraufgeführt wurde. Das Duett erschien 1907/08 in mindestens fünfzehn Einspielungen (Tabelle 10 im Anhang), wird in den Folgejahren jedoch kaum mehr eingespielt.

Instrumentalmusik wurde vor dem Ersten Weltkrieg entweder von Militärkapellen wie der britischen Coldstream Guards Band und der französischen Musique de la Garde Républicaine oder durch spezielle Grammophonorchester der Plattenfirmen eingespielt. Sie spielten Ouvertüren und Potpourris aus Opern und Operetten und ergänzten damit die vielen Arien-Aufnahmen, die meist mit einer Klavierbegleitung auskamen. Auffällig wie erwartbar sind die nationalen Unterschiede im Repertoire der Militärkapellen: die Coldstream Guards Band spielte viel Arthur Sullivan und John Philip Sousa auf Schallplatte ein, die Musique de la Garde Républicaine spielte vermehrt Charles Gounod und Louis Ganne, die Musica della Reale Marina Italiana spielte neben Wagner vor allem

Company zwischen 1898 bis 1930 entstanden. Michael Gray hat ergänzend Informationen zu den Aufnahmen anderer Plattenfirmen zusammengetragen – darunter Victor, Columbia, Fonotipia und Odeon. Damit bildet die CHARM-Datenbank zwar einen großen Teil, aber eben nicht den gesamten Ausstoß der europäischen Plattenindustrie zwischen 1900 und 1930 ab. Ergänzend und um etwaige Fehler zu identifizieren wurden die Diskographien der Labels Parlophon, Odeon, Fonotipia, Beka und Vox von Christian Zwarg (<http://discography.phonomuseum.at>, 03.03.2017) und die alphabetisch nach Interpreten geordneten Diskographien von Robert Johannesson (<http://78opera.com/content/discographies>, 03.03.2017) verwendet.

¹²³ Zusätzlich zu den in Anm. 122 angegebenen Quellen wurde im Fall von „Un bel di vedremo“ die Puccini-Diskographie von Flury konsultiert, vgl. Roger Flury, *Giacomo Puccini. A Discography*, Lanham [u.a.] 2012, hier S. 539–572.

Werke von Rossini und Verdi auf Schallplatte ein und das k.u.k. Infanterie-Regiment ‚Hoch- und Deutschmeister‘ Nr. 4 vermehrt Stücke von Johann Strauss und Franz Lehár.¹²⁴ Dieser Tendenz zur Nationalisierung, die während des Ersten Weltkriegs kurzfristig zunimmt, steht eine übergeordnete Tendenz zur Internationalisierung des Musikrepertoires durch die global agierende Schallplattenindustrie – am deutlichsten etwa ablesbar an der Amerikanisierung der Unterhaltungsmusik in den 1920er Jahren – gegenüber.¹²⁵

Die kanonisierten Werke von Ludwig van Beethoven spielen für die Plattenindustrie vor dem Ersten Weltkrieg kaum eine Rolle – nicht zuletzt, weil Instrumentalmusik nur schwer auf Schallplatte aufzuzeichnen war. Mehrfach eingespielt wurden aus *Fidelio* die Arien „Hat man nicht auch Gold“, „Ha, Welch ein Augenblick“ und „Komm, Hoffnung“, ferner *Ehre Gottes in der Natur*, op. 48, 4 sowie *In questa tomba oscura*, WoO 133 und *Der Kuss*, op. 128. Ebenfalls mehrfach wurden die *Leonoren*-Ouvertüre Nr. 3 op. 72b, die *Egmont*-Ouvertüre und die Klaviersonate Nr. 14 op. 27 aufgenommen.¹²⁶ 1911 erschienen die ersten ungekürzten Aufnahmen der Fünften und Sechsten Sinfonie unter Friedrich Kark.¹²⁷ Nachdem sich ab 1925 die Aufnahmequalität im Zuge des elektrischen Aufzeichnungsverfahrens verbessert hatte, erschien zunehmend auch das kanonisierte Konzertrepertoire auf Schallplatte – die Werke von Beethoven, Mozart, Brahms und Mendelssohn werden in originaler Besetzung und ungekürzt, meist auf mehreren Plattenseiten eingespielt, die in Alben zusammengefasst wurden. So erschienen etwa von Mozarts Serenade in G, KV 525 ‚Eine kleine Nachtmusik‘ nach 1925 in rascher Abfolge mindestens sechs verschiedene Einspielungen (Tabelle 11 im Anhang). Vereinzelt wurden auch Werke von avantgardistischen Komponisten auf Schallplatte eingespielt. Beispielsweise wurden von Strawinsky

¹²⁴ Diese Aussage beruht auf einer Auswertung der diskographischen Daten, die in der CHARM-Datenbank versammelt sind (siehe Anm. 122).

¹²⁵ Vgl. Ross 2008, S. 50.

¹²⁶ Diese Aussage beruht auf einer Auswertung der diskographischen Daten, die in der CHARM-Datenbank versammelt sind (siehe Anm. 122).

¹²⁷ Vgl. Lars E. Laubhold, *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger*, München 2014. Nach wie vor wird häufig irrtümlich die Einspielung der 5. Sinfonie unter Arthur Nikisch 1913 als erste Einspielung erwähnt, vgl. Marion Saxer und Leonie Storz, „Medienchronologie“, in: *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, hrsg. von Marion Saxer, Bielefeld 2016, S. 24/25.

schon 1916 Auszüge aus *L'oiseau de feu*¹²⁸, 1924 *Petrouchka*¹²⁹, 1929 *Le sacre du printemps*¹³⁰ und 1930 der „Marche chinoise“ aus *Le chant du rossignol*¹³¹ auf Schallplatte veröffentlicht. Von Schönberg erschien 1925 eine Aufnahme von *Verklärte Nacht*¹³² und von Kurt Weill wurden zwischen 1928 und 1929 Songs aus der *Dreigroschenoper*, *Mahagonny* und *Happy End* teilweise mehrfach auf Schallplatte eingespielt.

Die hauptsächliche Neuerung im Schallplattenrepertoire gegenüber der Zeit vor 1914 war aber die Vielzahl an Tanzmusik oft kaum bekannter Komponisten, die auf Schallplatte erschien. Zwar spielte das Orchester etwa von Marek Weber nach wie vor viele Stücke vor Franz Lehár, Emmerich Kálmán und Johann Strauss und das Orchester von Jack Hylton vor allem Stücke des Broadway-Komponisten Jerome Kern, des amerikanischen Songschreiberteams Buddy de Sylva, Lew Brown und Ray Henderson sowie des britischen Songschreibers Lawrence Wright (unter dessen Pseudonym Horatio Nicholls). Bei der Mehrzahl der Aufnahmen von Weber und Hylton handelt es sich dennoch um die Werke weithin unbekannter Unterhaltungsmusikkomponisten. Es waren kurzlebige Schlager, die von Verlegern, Schallplattenfirmen und Komponisten in rascher Folge gemeinsam produziert wurden, mit dem alleinigen Ziel maximaler Einnahmen.¹³³ Rückblickend wies Max Butting darauf hin, dass eben diese Dominanz von Unterhaltungsmusik im Programm der Schallplattenfirmen bei vielen Komponisten Ablehnung provozierte.

¹²⁸ Sir Thomas Beecham, Beecham Symphony Orchestra, *L'oiseau de feu: Dance of the Firebird und Infernal Dance* (Strawinsky), Columbia L1040, Mx. Nr. 6797 und 6799 (Reissue auf *Strawinsky Rarities (1916–1938)*, Pristine Audio PASC496, (hier Track 1–3)).

¹²⁹ Eugene Goossens, Royal Albert Hall Orchestra, *Petrouchka* (Strawinsky), HMV 3-0990 bis 3-0997, Mx. Nr. Cc 4013-1, Cc 4014-4, Cc 4015-2, Cc 4016-2, Cc 4077-2, Cc 4078-1, Cc 4079-3, Cc 4080-2 (US-Wc RDA 02664-02667).

¹³⁰ Pierre Monteux und Grand orchestre symphonique, *Le sacre du printemps* (Strawinsky), Voix de son maître W 1016 bis W 1019, Mx. Nr. CS 3172 bis CS 3178 und CS 3186 (F-Pn NC Gramophone W 1016/W 1019).

¹³¹ Albert Coates, London Symphony Orchestra, *The Nightingale, Suite: Chinese march*, HMV AB 657, Mx. Nr. Cc 20614 und Cc 20615 (US-Nypl LR 6930).

¹³² Spencer Dyke Sextette, *Verklärte Nacht* (Schönberg), National Gramophonic Society, Mx. Nr. AX 663–AX 666, AX 829–AX 831 (<https://youtu.be/PVlyWYRW6qY>, 04.04.2017).

¹³³ Vgl. Ross 2008, S. 48f.

Leichte Unterhaltungs- und Tanzmusik war die große Nachfrage, und schnell kam die Schallplatte bei ernsten Musikfreunden wegen ihres ‚Kataloges‘ in Mißkredit. In Frankreich verhielt man sich der Schallplatte gegenüber viel verantwortlicher, in Deutschland brauchte man sogar noch einige Jahre technischer Entwicklung, ehe sich gute Interpreten herabließen, für die Schallplatten zu musizieren, und auch dann blieb die Programmauswahl auf solche berühmten Werke älterer Musik beschränkt, mit denen sich die Industrie ein gutes Geschäft versprach.¹³⁴

Auch andere Komponisten formulierten öffentlichkeitswirksam ihre Vorbehalte gegenüber der Schallplatte. Claude Debussy etwa fürchtete die Entwertung des musikalischen Klangs, sobald er durch Schallaufzeichnung überall und jederzeit verfügbar sei.

A une époque comme la nôtre, où le génie des mécaniques atteint à une perfection insoupçonnée, on entend les œuvres les plus célèbres aussi facilement que l'on prend un bock, ça ne coûte même que dix centimes, comme les balances automatiques. Comment ne pas craindre cette domestication du son, cette magie qui tiendra dans un disque que chacun éveillera à son gré? N'y-a-t-il pas là une cause de déperdition des forces mystérieuses d'un art qu'on pouvait croire indestructible?¹³⁵

Noch deutlicher beklagt auch Arnold Schönberg den „Musikverbrauch“, den die Schallaufzeichnung vorantreibe. Aber vor allem die schlechte Klangqualität von Radio und Schallplatte, an die sich das Ohre gewöhne, veranlasst ihn, beide Medien als „Feinde“ darzustellen, die es zu bekämpfen galt.

Ganz gewiss ist das Radio – und nicht nur dieses, sondern auch Grammophon und Tonfilm – ein Feind! Ein unerbittlicher Feind, der unaufhaltsam vorrückt, gegen den etwas zu tun aussichtslos ist. Die schlimmsten Schäden, die er bewirkt, bestehen: I. In der Gewöhnung des Ohres an einen unsäglich rohen Ton und an die breiige unklare Zusammensetzung des Klangkörpers, die jede feine Unterscheidung ausschließt. Es ist zu befürchten, als vielleicht Schlimmstes zu befürchten, dass diese Klänge nicht mehr, wie bisher, schön oder nicht, als Eigenton eines Instrumentes aufgefasst werden, [...] sondern, dass man ihn, bei fortschreitender Gewöhnung, als Maßstab für Klangschönheit annehmen und die Klänge der Instrumente der Kunst als minderwertig empfinden wird. II. In der maßlosen Ueberfütterung mit Musik. Vielleicht ist hier wirklich der furchtbare Ausdruck „Musikverbrauch“ doch zutreffend. Denn dieses fortwährende Klingeln, ob man Lust hat, es zu hören, ob man es aufnehmen kann, ob man davon Gebrauch machen kann, führt vielleicht dazu, dass alle Musik bald verbraucht sein wird.¹³⁶

¹³⁴ Max Butting, *Musikgeschichte, die ich miterlebte*, Berlin 1955, S. 161.

¹³⁵ Claude Debussy, „Concerts“, in: *Revue musicale S.I.M.* 10 (1913), S. 63.

¹³⁶ Arnold Schönberg, „Antwort auf eine Rundfrage“, handschriftlicher Brief vom 10.09.1932 (A-Was T01.24).

Hinzu kommt, dass das Grammophon zunächst als Kinderspielzeug auf den Markt, bevor es etwas später zu einer Jahrmarktattraktion mit Münzeinwurf aufstieg. Als die Schallplatte sich als ernsthaftes Medium zur Verbreitung von Musik zu etablieren begann, mussten Kompositionen gekürzt und umarrangiert werden, um überhaupt auf Schallplatte aufgezeichnet werden zu können. Während Interpreten von Anfang an für ihre Einspielungen bezahlt wurden, gingen die Urheber der Kompositionen bis zur Revision des Urheberrechts leer aus. Und indem das Grammophon einerseits mit der Hausmusik und andererseits mit dem Konzert zu konkurrieren schien, waren auch ihre etablierten Einnahmequellen bedroht. All diese Vorbehalte dürfen aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass schon vor dem Beginn des Ersten Weltkriegs viele namhafte Komponisten damit begannen, ihre eigenen Werke auf Schallplatte einzuspielen – darunter auch Claude Debussy.¹³⁷ Zahlreiche Komponisten legten sogar exklusiv Stücke für die Veröffentlichung auf Schallplatte vor (siehe Kapitel 3) und andere – wie Edward Elgar – wurden zu regelrechten Schallplattenenthusiasten. Der berechtigten Skepsis gegenüber der Schallplatte und dem Grammophon stand ein pragmatischer Umgang mit dem neuen Medium gegenüber und technische sowie institutionelle Entwicklungen in der Zeit zwischen 1900 und 1930 – allen voran die Revision des Urheberrechts und die Elektrifizierung des Aufnahmeverfahrens – sorgten dafür, dass schon bald ein Großteil der Vorwürfe ins Leere lief.

¹³⁷ Mary Garden und Claude Debussy, *Ariettes Oubliées: No. 2 Il pleure dans mon Coeur* (Debussy), HMV 33449, Mx. Nr. 3074F (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k128854k/f2.media>, 04.04.2017), Mary Garden und Claude Debussy, *Ariettes Oubliées: No. 3, L'ombre des arbres dans la rivière* (Debussy), HMV 33450, Mx. Nr. 3076F (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k128854k/f1.media>, 04.04.2017), Mary Garden und Claude Debussy, *Ariettes Oubliées: No. 5, Green* (Debussy), HMV 33451, Mx. Nr. 3077F (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k128855z/f2.media>, 04.04.2017) und Mary Garden und Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande: Mes longs cheveux* (Debussy), HMV 33447, Mx. Nr. 3078F (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k128855z/f1.media>, 04.04.2017).

3. Originalkompositionen für die Gramophone Company, Fonotipia und Pathé (1900–1912)

Zwischen 1900 und 1912 veröffentlichten die italienische Abteilung der Gramophone Company, das ebenfalls italienische Plattenlabel Fonotipia und die französische Firma Pathé Frères Musikwerke, die für die Aufzeichnung auf Schallplatte komponiert wurden. In diesen Stücken dokumentiert sich der Versuch der Plattenfirmen, ein eigenes Repertoire aufzubauen und sich durch die Herausgabe von Notentexten die Verwertungsrechte für diese Werke von den Urhebern einräumen zu lassen. Das übliche Verfahren, schon erfolgreiche Stücke auf Schallplatte zu veröffentlichen, deren Verwertungsrechte allerdings bei einem Musikverlag lagen, baute darauf, dass das Musikwerk gegen seine Verbreitung auf Schallplatte noch nicht urheberrechtlich geschützt war. Dass diese Situation aber bei dem rasanten Wachstum der Plattenindustrie nicht immer so bleiben würde, war absehbar. Neben diesem rechtlichen Aspekt war aber sicherlich auch die Werbewirksamkeit der großen Komponistennamen eine Motivation hinter diesem Verfahren. Letztlich sollten die Stücke auf Schallplatte erscheinen, wobei in vielen Fällen der Komponist selbst eine berühmte Sängerin oder einen berühmten Sänger am Klavier begleiten sollte.

Der Bestand an diesen heute weitgehend in Vergessenheit geratenen Werken ist insofern von großem Interesse, als dass hier a) die noch junge Plattenindustrie in Zeiten einer unklaren Urheberrechtssituation nach einer Strategie sucht, sich gegenüber etablierten Musikverlagen zu positionieren, b) sich in den Kompositionsbeiträgen die prinzipielle Offenheit der Komponisten gegenüber dem neuen Medium spiegelt – und sei es aus finanziellem Kalkül – und weil c) die Plattenindustrie mit diesen Werken ein Experimentierfeld für eine spezifische Musik öffnet, für die die Schallplatte als intendierter Erscheinungsort von vornherein feststeht.

Komponist	Titel	Textdichter	Verlagsort	Verlagsjahr	Nachweis ¹³⁸
Giacomo Orefice	<i>La Cornamusa</i>	Angiolo Orvieto	Mailand	1904	I-Rsc B.610.24
Alberto Franchetti	<i>Verso l'aurora</i>	Luigi Illica	Mailand	1904	I-Rsc B.626.3
Umberto Giordano	<i>Crepuscolo triste</i>	Romeo Carugati	Mailand	1904	I-Rsc B.610.12
Ruggero Leoncavallo	<i>Mattinata</i>	Ruggero Leoncavallo	Mailand	1904	CH-Lobc B/Sc13/23
Pietro Mascagni	<i>Ascoltiamo!</i>	Guido Menasci	Mailand	1904	I-Rsc B.626.63
Giacomo Puccini	<i>Canto d'anime</i>	Luigi Illica	Mailand	1904	US-Wc M 1621 138315
Georges Pfeiffer	<i>Aimez!</i>	Jean Richepin	Mailand	1904	US-Wc M 1621 138322
Alfred Bruneau	<i>Chanson de s'amie bien belle</i>	Clement Marot	Mailand	1904	I-Vlevi LEVI A.2406
Charles Silver	<i>Declaration</i>	Alexandre Dumas	Mailand	1904	US-Wc M 1621 138323
Henri Rabaud	<i>Une Fée</i>	Gabriel Vicaire	Mailand	1904	US-Wc M 1621 138324
Francesco Cilea	<i>Lontananza!</i>	Romeo Carugati	Mailand	1904	US-Wc M 1621 138320
Vincent d'Indy	<i>Les Yeux de l'aimée, op. 58</i>	Vincent d'Indy	Mailand	1904	F-Pn VMG-11008
Ruggero Leoncavallo	<i>Ninna Nanna</i>	Ruggero Leoncavallo	Mailand	1904	CH-Lobc B/Sc14/8
Pietro Mascagni	<i>Stornelli Marini</i>	Guido Menasci	Mailand	1904	I-BGi SPETT. Missiroli MUSED.1583
Gustave Charpentier	<i>Ave Maria de „Mimi Pinson“</i>	-	Mailand	1904	? ¹³⁹
Ernest Reyer	<i>Ave Maria</i>	-	Mailand	1904 (?)	? ¹⁴⁰
Paul Vidal	<i>Chanson de gondolier</i>	Marc Legrand	Mailand	1904 (?)	US-Wc M 1621 145398
Xavier Leroux	<i>Je souffre du regret de tes lèvres lointaines</i>	-	Mailand	1904	US-Wc M 1621 145402
Gabriel Fauré	<i>Le Ramier, op. 87, No. 2</i>	Armand Silvestre	Mailand	1904	I-Vlevi LEVI A.2474

¹³⁸ Sofern eine Druckausgabe in verschiedenen institutionellen Sammlungen überliefert ist, wird hier aus Gründen der Übersichtlichkeit nur das verwendete Exemplar nachgewiesen. Auf Druckausgaben aus US-Wc wird nur verwiesen, sofern kein Exemplar in einer europäischen Sammlung nachweisbar ist.

¹³⁹ Noten nicht auffindbar, obwohl zwei Belegexemplare im Copyright Office in Washington D.C. eingereicht werden mussten.

¹⁴⁰ Siehe Anm. 139.

Georges Hüe	<i>La Sérénade écoutée</i>	Amédée-Louis Mettich	Mailand	1904	US-Wc M 1621 145337
Pietro Mascagni	<i>Spes ultima</i>	Guido Menasci	Mailand	1904	US-Wc M 1621 45391
Carlo Sabajno	<i>Te Solo</i>	Ada Negri	Mailand	1904	I-Rsc B.614.49
Engelbert Humperdinck	<i>Verratene Liebe</i>	Adelbert von Chamisso	Mailand	1904	Stadtarchiv Siegburg, Slg. Humperdinck
Siegfried Translateur	<i>Unter'm Fliederbaum</i>	?	?	?	?
Theodore Dubois	<i>Green. Romanza</i>	?	?	?	?
Justin Clerice	?	?	?	?	?
Émile Guimet	?	?	?	?	?

Tabelle 1: Kompositionen, die zwischen 1903 und 1905 für die Gramophone Company entstanden sind bzw. entstehen sollten (Reihenfolge nach Einreichung im Copyright Office, Washington D.C.)

In den Jahren 1904/05 veröffentlichte The Gramophone Company (Italy) Ltd. die Noten von vierundzwanzig neuen Kompositionen (Tabelle 1). Es sind kurze Stücke überwiegend für Gesangsstimme und Klavierbegleitung von Komponisten, von denen sich viele zuvor einen Namen als erfolgreiche Opernkomponisten gemacht hatten. Diese Stücke wurden von der Gramophone Company in Auftrag gegeben. Die Initiative dazu geht auf den Musikmanager Alfred Michaelis zurück.¹⁴¹ Michaelis war ab 1901 Direktor der italienischen Abteilung der Gramophone Company, wurde jedoch am 10. Juni 1904 wegen eines massiven Vertrauensverlusts vom britischen Mutterkonzern zum Rücktritt gezwungen.¹⁴² Eine erste Serie von Kompositionsaufträgen, die Michaelis an die italienischen Komponisten Alberto Franchetti, Umberto Giordano, Ruggero Leoncavallo,

¹⁴¹ Möglicherweise hatte sich Michaelis die Praxis, neue Werke exklusiv als Noten und Aufnahme zu veröffentlichen, bei der französischen Plattenfirma Pathé Frères abgeschaut, die bereits 1903 so verfuhr. Er selbst führte diese Praxis nach seinem Ausscheiden aus der Gramophone Company, bei der Società Italiana di Fonotipia fort. Für die Werke, die exklusiv für Pathé und Fonotipia entstehen, siehe unten.

¹⁴² Er hatte wichtige Verträge über hohe Summen u.a. mit Komponisten ohne Rücksprache mit dem Mutterkonzern abgeschlossen und sich mehrfach nicht an explizite, interne Anweisungen gehalten, vgl. [Theo B. Birnbaum?], Brief an Herbert Douglas Moorhouse vom 15. Juni 1904 (GB-EMI, Akte ‚Alfred + William Michaelis‘).

Pietro Mascagni und Giacomo Puccini vergab, ist der Forschung weitgehend bekannt.¹⁴³ Diese fünf Kompositionen erscheinen 1904 im Druck mit dem werbewirksamen Zusatz „scritta espressamente per il grammofono“. Die unaufwendig gestalteten Einzeldruckausgaben bekräftigen den Verdacht, dass diese Noten zur Sicherung des Urheberrechts angefertigt wurden und als eigentlicher Erscheinungsort der musikalischen Werke die Schallplatte vorgesehen war.¹⁴⁴ Auf

¹⁴³ Bereits Michael Kaye hatte angemerkt, dass die Gramophone Company (Italy) Ltd. neben Puccinis *Canto d'anime* noch Werke von Rabaud, Silver, Pfeiffer, Mascagni, Cilea, Leoncavallo, d'Indy und Bruneau veröffentlichte. Ferner habe Alfred Michaelis am 4. Juni 1904 Verträge, die er mit den Komponisten Charpentier, Rabaud, Cilèa, Orefice, d'Indy, Pfeiffer, Clerice, Leroux und Bruneau abgeschlossen hatte, an den Londoner Hauptsitz der Gramophone Company geschickt, vgl. Michael Kaye, *The unknown Puccini. A historical perspective on the songs, including little-known music from 'Edgar' and 'La Rondine'*, New York [u.a.] 1987, hier S. 99. Jedoch befinden sich weder diese Verträge noch das Anschreiben in GB-EMI. Im Gegenteil gibt es Briefe zwischen dem Londoner Hauptsitz und Herbert Douglas Moorhouse, dem Nachfolger von Michaelis, aus denen hervorgeht, dass man in London noch Ende Juni 1904 offensichtlich keinen Überblick über Michaelis' Abmachung mit den Komponisten oder gar die Verträge vorliegen hatte, vgl. die Briefe von Herbert Douglas Moorhouse vom 19. und 30. Juni 1904, siehe Anm. 164 und 166). GB-EMI wurde nach der Übernahme von EMI durch die Universal Group grundlegend umgestaltet (vgl. E-Mail der Kuratorin der EMI Archives an den Verfasser). Wie einzelne Briefe und Verträge, die ausschließlich Puccinis Kompositionsauftrag betreffen und die Kaye in den 1980er Jahren noch zitieren konnte, aus den ansonsten intakt scheinenden Akten verschwinden konnten, ist unklar (siehe hierzu auch Anm. 156).

¹⁴⁴ In der Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia in Rom liegt eine noch provisorischere Druckausgabe von Alberto Franchetti *Verso l'aurora* (vgl. Richard Erkens, *Alberto Franchetti. Werkstudien zur italienischen Oper der langen Jahrhundertwende* (= Perspektiven der Opernforschung 19), Frankfurt am Main 2011, S. 20), die hier offenbar ebenfalls zur Sicherung des Urheberrechts eingereicht wurde. Es handelt sich um die Kopie des Autographs bzw. einer handschriftlichen Abschrift mit der Signatur von Franchetti und dem Datum 31. Dezember 1903. Irrtümlich benennt Erkens auch die Stücke *Dille tu, rosa*, *Dolce segreto* und *Era di maggio* als Werke, die Franchetti explizit für das Grammophon komponiert habe, vgl. Erkens 2011, S. 20 und Richtigstellung durch Erkens in einer E-Mail an den Verfasser. Alle drei Stücke wurden bei dem Plattenlabel La Fonografia Nazionale von dem Tenor Giulio Tincani und mit der Angabe des Komponistennamens Franchetti eingespielt (Matrizennummer = Katalognummer: 4245, 4246 und 4248, Aufnahmejahr möglicherweise 1921, vgl. Johannesson, <http://78opera.com>, 20.03.2017). Ein Manuskript von dem Stück *Dolce segreto* des Komponisten Aldo(!) Franchetti liegt im Nachlass des Sängers Ernst Wolff in New York (Collection of songs formerly owned by Ernst Wolff, New York Public Library (US-NYpl MAI-6119) – hier liegt ferner ein Manuskript zu *Donna vorrei morir* von Aldo Franchetti (US-NYpl MAI-6120), das Erkens ebenfalls Alberto Franchetti zuordnet, vgl. Erkens 2011, S. 20). Unter dem Titel *Era di maggio* ist 1928 offenbar eine Komposition von Aldo Franchetti im Druck erschienen, die in der Biblioteca cantonale di Locarno erhalten ist, vgl. Aldo Franchetti, *Era di maggio*, New York 1928, CH-Lobc BRLWMB 190. Zuletzt existiert eine Einspielung von *Dille tu, rosa* bei der japanischen Plattenfirma Nipponophone (Katalognummer: 5156), die ebenfalls als Komponistennamen Aldo Franchetti angibt, vgl. <https://youtu.be/wJ8bqUcrpI>, 20.03.2017. Es ist wahrscheinlich, dass alle drei Stücke, die bei La fonografia Nazionale unmittelbar nacheinander von demselben Sänger eingespielt wurden, von Aldo Franchetti stammen. Definitiv stehen sie in keinem Zusammenhang mit *Verso l'aurora* von Alberto Franchetti.

dieselbe Art mitsamt dem Zusatz „scritta espressamente pel grammofono“ wurde 1904 auch das bislang noch vollkommen unbeachtete Stück *La Cornamusa* für Singstimme und Englisch Horn von Giacomo Orefice veröffentlicht. Diese Komposition reichte die Gramophone Company am 8. November 1904 als erstes Werk überhaupt im Copyright Office in Washington ein, um sich das Copyright zu sichern.¹⁴⁵ Die Werke von Franchetti, Giordano, Leoncavallo, Mascagni und Puccini wurden dort erst zwei Monate später am 17. Januar 1905 eingereicht – mit acht weiteren Kompositionen von Georges Pfeiffer, Alfred Bruneau, Charles Silver, Henri Rabaud, Francesco Cilea, Vincent d’Indy und weiteren Werken von Ruggero Leoncavallo und Pietro Mascagni.¹⁴⁶

Offensichtlich sind aber nicht alle Werke, die die Gramophone Company zu dieser Zeit in Auftrag gegeben hat, im Bestand des Copyright Office versammelt. Es gibt noch zwei weitere Quellen, die Aufschluss über den Umfang von Michaelis’ Kompositionsauftrag geben. Das ist zum einen eine handschriftliche Tabelle, die sich in den Firmenkorrespondenzen der Gramophone Company in GB-EMI befindet (Abbildung 2). Sie verrät Details über den Stand der Kompositionsaufträge an die französischen Komponisten. Lediglich die Stücke von Bruneau, Rabaud und Silver lagen zu diesem Zeitpunkt (Sommer 1904?) vor bzw. befanden sich im Druck. Alle übrigen Werke mussten noch eingeholt werden. In den meisten Fällen hatten die Komponisten die Hälfte ihres Honorars als Vorschuss erhalten. In dieser Liste tauchen erstmals die Namen der Komponisten [Justin] Clerice und Guinet [Emile Guimet] auf – während die von Fauré und Hüe fehlen. Zum anderen schaltete die Compagnie du Gramophone – der französische Abnehmer der Gramophone Company – 1905 ein ganzes Jahr lang in der *Revue musicale* eine ganzseitige Anzeige.

Le Gramophone est entré dans une phase nouvelle depuis que de grands compositeurs de musique ont écrit spécialement pour lui des romances ou des mélodies, qu’ils les ont enregistrées eux-mêmes ou fait chanter par un artiste choisi, et les ont eux-mêmes accompagnées au piano. L’interprétation de leur oeuvre revet donc un caractère idéal, car elle rend saisissable leur conception intime.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Vgl. *Catalogue of Title Entries of Books and other articles, Fourth Quarter 1904*, hrsg. Library of Congress, Copyright Office Washington D.C., Washington 1904, S. 787.

¹⁴⁶ Vgl. *Catalogue of Title Entries of Books and other articles, First Quarter 1905*, hrsg. Library of Congress, Copyright Office Washington D.C., Washington 1905, S. 102.

¹⁴⁷ [ohne Verfasser], [Anzeige der Compagnie du Gramophone], in: *Revue musicale* 5 (1905), [o. S.]

Es schließt sich eine Aufzählung von dreizehn französischen Komponisten an, die sich bereit erklärt hätten, ein Werk für die Aufzeichnung auf Schallplatte vorzulegen.¹⁴⁸ In der Liste tauchen ebenfalls die Namen Justin Clerice, Emile Guimet und darüber hinaus noch Theodore Dubois auf. Die Veröffentlichung von Notenmaterial wird in der Anzeige hingegen nicht erwähnt. Für das Werk von Dubois ist sogar der Titel *Green (Romanza)* angegeben. Für die Werke von Emile Guimet und Justin Clerice lägen die Titel hingegen noch nicht vor.

	<i>Contrats signés</i>	<i>Contrats assignés</i>	<i>Romanes rem. ou à remettre</i>	<i>Payé par Mr. Borellet & Frères</i>	
<i>Bruneau</i>	1000,00	<i>Envoi à Milan (Mich)</i>	<i>at printers</i>	1000,00	—
<i>Mazurkiewicz</i>	1000,00	<i>do 30/5</i>	<i>à remettre</i>	500,00	500,00
<i>Lévy</i>	1000,00	<i>Mr. Moorhouse</i>	<i>do</i>	—	1000,00
<i>N. à l'indie</i>	600,00	<i>Milan (Mich)</i>	<i>do</i>	300,00	300,00
<i>Tabacud</i>	500,00	<i>do</i>	<i>Moorhouse</i>	250,00	250,00
<i>Leroux</i>	500,00	<i>do 30/5</i>	<i>à remettre</i>	250,00	250,00
<i>Lizal</i>	500,00	<i>Mr. Moorhouse</i>	<i>do</i>	—	500,00
<i>Clerice</i>	500,00	<i>Milan (Mich)</i>	<i>Michaelis Paris 6/6</i>	250,00	250,00
<i>Steffler</i>	400,00	<i>do 30/5</i>	<i>Remis à Paris par Mr. Moorhouse</i>	—	400,00
<i>Cher</i>	400,00	<i>Michaelis Paris 6/6</i>	<i>Moorhouse</i>	—	400,00
	6400,00			2550,00	3850,00
<i>Guinet</i>	—		<i>Original remis à Michaelis</i>		
	6400,00		<i>Paris le 6/6</i>	<i>payé</i>	2550,00
				<i>à payer</i>	3850,00
					6400,00

Abbildung 2: Handschriftliche Tabelle mit Details über den Stand der Kompositionsaufträge aus den Firmenkorrespondenzen der Gramophone Company (GB-EMI, Akte ‚Alfred + William Michaelis‘)

Tatsächlich erschien 1905 bei der Gramophone Company eine Aufnahme von Theodore Dubois' *Green* mit dem Bariton Henri Weber (Tabelle 2) und eine Notenausgabe wird im *Universal-Handbuch der Musikkultur* von Franz Pazdírek

¹⁴⁸ Von Bruneau wird in der Anzeige ein Stück mit dem Titel *Je souffre du regret de tes lèvres lointaines* angekündigt. Dabei handelt es sich um einen Irrtum, da das Stück von Leroux diesen Titel trägt (der in der Anzeige allerdings überhaupt nicht erwähnt wird), während von Bruneau das Stück *Chanson de s'amie bien belle* erschien.

erwähnt.¹⁴⁹ Zu den Stücken von Justin Clerice und Emile Guimet lassen sich dagegen keine veröffentlichten Noten nachweisen. Laut der handschriftlichen Tabelle in GB-EMI hatten Clerice und Guimet ihre Kompositionsbeiträge bereits an Michaelis gesandt. Es ist wahrscheinlich, dass dieser die Stücke nach seinem Zerwürfnis mit der Gramophone Company einbehalten hat. Zwar sind von den beiden *Ave Marias* von Ernest Reyer und Gustave Charpentier ebenfalls weder Noten noch Aufnahmen erhalten. Da aber beide Stücke zur Sicherung des Copyrights in Washington eingereicht wurden und darüber hinaus im *Universal-Handbuch der Musikliteratur* verzeichnet sind¹⁵⁰, kann es als gesichert gelten, dass die Kompositionen fertiggestellt und von der Gramophone Company veröffentlicht wurden.

Zuletzt muss noch das Stück *Verratene Liebe* von Engelbert Humperdinck zum Werkkorpus gezählt werden, das zwar in keiner der genannten Quellen auftaucht, zu dem aber ein Briefwechsel mit der Gramophone Company (Italy) Ltd. im Humperdinck-Nachlass (Stadtarchiv Siegburg) erhalten ist, der es eindeutig in den Kontext der genannten Stücke stellt. Unklar bleibt die Zugehörigkeit zu den hier aufgeführten Originalkompositionen für die Gramophone Company im Fall des Stückes *Unter'm Fliederbaum* von Siegfried Translateur. Offenbar wurde sowohl eine Notenausgabe¹⁵¹ als auch eine Schallplatte von dem Stück von der Gramophone Company veröffentlicht.¹⁵² Eine zweite Einspielung erschien ein Jahr später sogar mit dem Hinweis „specially commissioned for the Gramophone“.¹⁵³ Weder wird die Komposition jedoch in einer der oben genannten Quellen erwähnt, noch sind Notenausgabe oder Schallplatte erhalten.

¹⁴⁹ Vgl. Franz Pazdírek, *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker*, Wien [1904–1910], Bd. 3, S. 436.

¹⁵⁰ Vgl. Pazdírek [1904–1910], hier Bd. 2, S. 225 und Bd. 9, S. 247. Nicht verzeichnet sind hier – obwohl sie anders als die Stücke von Guimet und Clerice nachweislich erschienen sind – die Stücke *Te Solo* von Carlo Sabajno, *Ninna Nanna* von Ruggero Leoncavallo, *Ascoltiamo!* von Pietro Mascagni, *Une Fée* von Henri Rabaud, *Verratene Liebe* von Engelbert Humperdinck und *Je souffre du regret de tes lèvres lointaines* von Xavier Leroux.

¹⁵¹ Vgl. *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* 82 (1910), S. 159.

¹⁵² Oskar Braun, *Unter'm Fliederbaum* (Translateur), HMV 3-42044X, Mx. Nr. 2444L.

¹⁵³ Oskar Braun, *Unter'm Fliederbaum* (Translateur), HMV 42093, Mx. Nr. 234m, vgl. Alan Kelly, *His Master's Voice. The German Catalogue*, London 1994, S. 322.

Es sind nur elf Werke tatsächlich auf Schallplatte erschienen, obwohl für die Stücke von Orefice, Puccini, Leoncavallo, Franchetti, Mascagni und Giordano die Schallplatte als eigentlicher Ort des musikalischen Werks explizit auf dem Titelblatt der Notenausgabe benannt wurde und die Anzeige in der *Revue musicale* diesen Verwendungszweck auch für die Werke der französischen Komponisten nannte.

Komponist	Titel	Interpret	Mx. Nr.	Kat. Nr.	Nachweis
Ruggero Leoncavallo	<i>Mattinata</i>	Enrico Caruso	2181h	52034	D-LEdm [ohne Signatur]
Francesco Cilea	<i>Lontananza!</i>	Fernando de Lucia	2159L	52084	DK-A 139051
Pietro Mascagni	<i>Stornelli Marini</i>	Aristodemo Giorgini	7009½b	52195	US-SB 004208067
Umberto Giordano	<i>Crepuscolo triste</i>	Nina Frascani	312½	53048	D-LEdm [ohne Signatur]
Ruggero Leoncavallo	<i>Ninna Nanna</i>	Celestina Boninsegna	2370i	53392	CD-Reissue ¹⁵⁴
Carlo Sabajno	<i>Te Solo</i>	Celestina Boninsegna	9338b	53492	CD-Reissue ¹⁵⁵
Giacomo Puccini	<i>Canto d'anime</i>	Ida Giacomelli	9558b	53497	-
Siegfried Translateur	<i>Unter'm Fliederbaum</i>	Oskar Braun	2444L	3-42044X	-
Georges Pfeiffer	<i>Aimez!</i>	Henri Weber	5019o	X-82153	-
Theodore Dubois	<i>Green. Romanza</i>	Henri Weber	5055o	X-82246	-
Gabriel Fauré	<i>Le Ramier</i> , op. 87, No. 2	Hector Dufranne	6143o	X-82663	F-Pn SD 78 25-11495
Pietro Mascagni	<i>Spes ultima</i>	Maria Alexina	11078b	X-93176	-

Tabelle 2: Erschienene Aufnahmen zu den Kompositionsaufträgen der Gramophone Company (Italy) Ltd. (nach Katalognummer aufsteigend)

Es ist keine plausible Erklärung zu finden, weshalb ausgerechnet diese Stücke eingespielt wurden und die übrigen nicht. Beispielsweise wäre das programmatische Stück *Ascoltiamo!* von Pietro Mascagni ebenso geeignet für eine Schallplattenveröffentlichung gewesen wie sein *Stornelli Marini*. Engelbert Humperdinck

¹⁵⁴ Celestina Boninsegna, „Ninna Nanna“ (= Track 9), in: Celestina Boninsegna, *Lebendige Vergangenheit*, Preiser Records PR89584.

¹⁵⁵ Celestina Boninsegna, „Te solo“ (= Track 21), in: Celestina Boninsegna, *Lebendige Vergangenheit*, Preiser Records PR89584.

wurde im Hinblick auf die Spieldauer einer Schallplatte sogar darum gebeten, seine Komposition zu verlängern. Trotzdem ist keine Aufnahme nachweisbar. Quellen, die Auskunft über die Hintergründe der Kompositionsaufträge geben, sind rar. Von Seiten der Komponisten sind lediglich Korrespondenzen von Puccini¹⁵⁶ und Humperdinck erhalten. Sie zeigen, dass sich das Projekt von der Vergabe erster Kompositionsaufträge Anfang 1903 bis zur Drucklegung von Humperdincks Kompositionsbeitrag im Sommer 1905 hinzog. Nachdem Puccini am 15. April 1903 einen Vertrag mit Alfred Michaelis abgeschlossen hatte, der ihm für die Komposition eines Stücks für Gesangstimme und Klavierbegleitung 1.000 Schallplatten in Aussicht stellte¹⁵⁷, wendete er sich am 27. April 1903 an seinen Librettisten Luigi Illica mit der Bitte um einen geeigneten Text: „piccole spavalde o languide strofe (due in tutto), non conviene conceder tanto a chi paga così male.“¹⁵⁸ Im Juni bittet Puccini Illica um einen dritten Vorschlag und am 10. Februar 1904 drängt er ein weiteres Mal. Außerdem solle der Text nichts mit der Morgendämmerung zu tun haben, da davon schon die Beiträge von Franchetti (für dessen *Verso l'aurora* Luigi Illica ebenfalls den Text geschrieben hatte) und Leoncavallo handeln¹⁵⁹, die demnach zu diesem Zeitpunkt schon weiter gediehen waren. Im April 1904 stellte Puccini das Lied laut Datierung des Autographs fertig.¹⁶⁰

Im Fall von Engelbert Humperdincks *Verratene Liebe* beginnt die Korrespondenz wesentlich später mit einem Brief der Gramophone Company (Italy) Ltd. an den

¹⁵⁶ Die Entstehungshintergründe zu Puccinis Kompositionsbeitrag hat Michael Kaye ausführlich recherchiert (vgl. Kaye 1987, S. 93–109). Viele der Briefe und Verträge, die er zitiert, befinden sich allerdings nicht (mehr?) in GB-EMI. Dadurch sind viele Aussagen von Kaye nicht nachprüfbar – z.B. dass Puccini seinerseits Kontakt mit der Gramophone Company (Italy) Ltd. aufgenommen habe, um für seine Arbeit an *Madama Butterfly* Schallplatten mit japanischer Musik zu bekommen oder das „conducting agreement“ vom 2. Mai 1904, nach dem Puccini seine eigenen Werke im Aufnahmestudio für die Gramophone Company einspielen sollte, siehe hierzu auch Anm. 143. Zu Puccinis *Canto d'anime* siehe ferner Julian Budden, *Puccini. His Life and Works*, Oxford 2002, S. 274f. und Riccardo Pecci, „Vorwort“, in: Giacomo Puccini, *Canti. Musica per voce e pianoforte*, hrsg. von Riccardo Pecci, Stuttgart 2010, S. 4–8 und hier S. 6f. Beide Veröffentlichungen stützen sich allerdings maßgeblich auf Kaye 1987.

¹⁵⁷ Vgl. Kaye 1987, S. 95.

¹⁵⁸ Giacomo Puccini, Brief an Luigi Illica vom 27. April 1903, in: *Carteggi Pucciani*, hrsg. von Eugenio Gara, Mailand 1986, S. 255.

¹⁵⁹ Vgl. Puccini 1986, S. 255.

¹⁶⁰ Vgl. Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Catalogue of the works*, Kassel 2003, S. 288f.

Komponisten vom 12. Juli 1904.¹⁶¹ Darin bedankt sich der Interimsmanager Herbert Douglas Moorhouse für Humperdincks Bereitschaft, einen passenden, deutschsprachigen Text für die in Auftrag gegebene Komposition auszuwählen¹⁶² und sie spätestens im folgenden Monat fertigzustellen. Am 6. September 1904 (Abbildung 3) bedankt sich der neue Directing Manager der Gramophone Company (Italy) Ltd., Kenneth Muir, für die Zusendung des Manuskripts, bittet jedoch um eine bedeutende Änderung.

En vérité nous avons trouvé cette romance bien belle et élégant, notre unique regret consiste en ce qu'elle soit un peu trop courte. Jouée au piano elle dure environ une minute et 1/2 tandis que nos disques concert sont d'une durée de 3 minutes. Ne pourriez-vous pas y ajouter quelque chose ou créer un refrain adapté? Nous vous en serions bien reconnaissants.¹⁶³

Ferner informiert Muir den Komponisten darüber, dass er die Zusendung von 3.000 Francs als Honorar angewiesen habe. Am 18. Oktober erhielt Humperdinck einen ersten Korrekturabzug von *Verratene Liebe*. Trotzdem dauerte es wegen mehrerer Korrekturdurchgänge und der italienischen Übersetzung des deutschen Textes, die zu einem späten Zeitpunkt noch in die Druckausgabe aufgenommen wurde, immer noch bis zum 5. Juli 1905, bis Humperdinck die fertige Druckausgabe zugesandt wurde.

¹⁶¹ Für den Entstehungshintergrund von *Verratene Liebe* siehe auch das Vorwort der Liedausgabe von Christian Ubber in: Engelbert Humperdinck, *Lieder der Jahre 1889–1904* (= Sämtliche Lieder für eine Singstimme und Klavier 1), hrsg. von Christian Ubber, Köln 2000, S. 2–5, hier S. 4f.

¹⁶² Ubber nennt die Möglichkeit, dass Humperdinck eine Komposition für das Grammophon seinerseits angeboten haben könnte. Auf jeden Fall schickt er das Lied *Die Lerche* aus diesem Grund an Kenneth Muir, der sich dafür am 8. Oktober 1904 in einem Brief bedankt. Eine Aufnahme von *Die Lerche* lässt sich ebenso wenig wie für *Verratene Liebe* nachweisen, vgl. Ubber 2000, S. 4.

¹⁶³ Kenneth Muir, Brief an Engelbert Humperdinck vom 6. September 1904 (Stadtarchiv Siegburg/Bestand Musikwerkstatt, Slg. Humperdinck).

Per Telegrammi
"GRAMMOPHONO" MILANO
TELEFONO N° 8094.

THE GRAMOPHONE COMPANY (ITALY) LIMITED

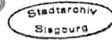
CENTRALE PER: ITALIA - SVIZZERA - GRECIA - ASIA MINORE - EGITTO - TRIPOLITANIA

DIRETTORE

KENNETH MUIR



MILANO
PIAZZA ELITTICA (Palazzo Savonelli)



A.B.

Milano li 6 Septembre 1904

LONDRA
BERLINO
PARIGI
VIENNA
PIETROBURGO
BRUXELLES
AMSTERDAM
SIDNEY
CALCUTTA
BARCELONA

Monsieur

E. HUMPERDINCK

BERLIN

Gruenewald 4.

Monsieur ,

Nous avons bien reçu v/ honorée du 17/8
ainsi que v/ c.p. du 4 crt. et le manuscrit de la romance
"Verratene Liebe " que vous avez bien voulu composer pour nous.
En vérité nous avons trouvé cette romance bien belle et
élégante , notre unique regret consiste en ce qu'elle soit un
peu trop courte . Jouée au piano elle dure environ une minute
et 1/2 tandis que nos disques concert sont d'une durée de 3 mi-
nutes .

Abbildung 3: Kenneth Muir, Auszug aus einem Brief an Engelbert Humperdinck vom 6. September 1904 (Stadtarchiv Siegburg/Bestand Musikwerkstatt, Slg. Humperdinck)

In GB-EMI ist die Korrespondenz zwischen der Gramophone Company (Italy) Ltd. und dem Mutterkonzern in London nur noch lückenhaft erhalten. Vor allem geht es in den Briefen darum, sich einen Überblick über Alfred Michaelis' Geschäfte zu verschaffen, nachdem dieser aus der Firma ausgeschieden war. Über den genauen Umfang der Kompositionsaufträge herrschte Unklarheit. So berichtete Moorhouse in einem Brief vom 30. Juni 1904 nach London, dass er Michaelis um die Kompositionen und Verträge gebeten habe, die noch in dessen

Besitz waren, Michaelis die Herausgabe jedoch verweigert habe.¹⁶⁴ Und so kommt nur langsam Licht in die dubiosen Geschäftspraktiken von Michaelis.

In the first case, Michaelis made contracts with seven or eight composers here that they should prepare a composition and receive 1000 records in payment. The selling price of the records to any of your customers with the best terms d.e. less 30% and 20% would have been about frs. 7500. Now these records were never delivered to the composers but were taken direct to the ‚Inventions‘ [ein Mailänder Plattenhändler, der möglicherweise Michaelis gehörte¹⁶⁵]. All arrangements were made by Mr. Michaelis personally and I have letters from several composers in which they say that they were of opinion that all negotiations were being carried on with the Gramophone Co. direct. The price paid by the Inventions for the records varied from frs. 2.500 to frs 3000 to ea. composer. You will thus observe that the Inventions made a very handsome haul out of ea. transaction.¹⁶⁶

Das hier genannte Honorar von 2.500 bis 3.000 Francs deckt sich mit einer Aussage von Kenneth Muir an Norbert M. Rodkinson, dem Leiter der Deutschen Gramophon Aktien Gesellschaft, wonach Leoncavallo für das Stück *Ninna Nanna* die vertraglich zugesicherte Summe („fancy price“) von 2.500 Francs erhalten habe.¹⁶⁷ Auch Engelbert Humperdinck hatte 3.000 Francs erhalten.

Große Sorge herrschte derweil in der Gramophone Company darüber, dass Michaelis das Verhältnis zu den Komponisten zerrüttet hatte: „I am delighted to hear that Mascagni, Giordano and other composers, are favorable inclined, and I note the letter received from Mascagni, which is most satisfactory.“¹⁶⁸ Dieser Brief von Pietro Mascagni ist weniger interessant, weil er Details über den Kompositionsauftrag enthielte, als vielmehr, weil er das Bestreben des Komponisten dokumentiert, sich mit der Plattenfirma gut zu stellen – natürlich

¹⁶⁴ Herbert Douglas Moorhouse, Brief an Theo B. Birnbaum vom 30. Juni 1904 (GB-EMI, Akte ‚Alfred + William Michaelis‘).

¹⁶⁵ Vgl. H. Frank Andrews, *A Fonotipia Fragmentia*, o.O. 2002, S. 5

¹⁶⁶ Herbert Douglas Moorhouse, Brief an Theo B. Birnbaum vom 19. Juni 1904 (GB-EMI, Akte ‚Alfred + William Michaelis‘).

¹⁶⁷ Der hauptsächliche Inhalt des Briefs ist, dass Leoncavallo sich gegenüber Michaelis verpflichtet hatte, für die Gramophone Company mit der Besetzung der Uraufführung seinen *Roland von Berlin* auf Schallplatte einzuspielen. Nach dem Weggang von Michaelis lag der Gramophone Company dieser Vertrag jedoch nicht vor und Leoncavallo schickte sich an, die Aufnahme für Fonotipia zu machen, vgl. Kenneth Muir, Brief an Norbert M. Rodkinson vom 24. Dezember 1904 (GB-EMI, Akte ‚Italy 1903–1905‘).

¹⁶⁸ [Theo B. Birnbaum?], Brief an Herbert Douglas Moorhouse vom 23. Juni 1904 (GB-EMI, Akte ‚Alfred + William Michaelis‘).

ausschließlich wegen der „artistic victories“, die man in Zukunft gemeinsam erreichen könne.

In reply to your flattering expression on my behalf, I am very glad to assure you that most friendly sentiments are entertained by me for the Gramophone Company and its new manager – sentiments that are certainly enlivened by hope in a bright future rich of artistic victories which I hope to achieve with the valuable assistance and support of the Gramophone Co. News concerning the libretto of the opera, which I have to compose, are anxiously awaited by me. In the meantime you may rely on receiving very soon some Romances which I have to compose as per agreement.¹⁶⁹

Die Kompositionsbeiträge sind musikalisch vielfältig: von Gabriel Faurés knapper, deshalb aber nicht weniger anspruchsvollen Mélodie *Le Ramier*¹⁷⁰, über die zwei Ave Maria-Vertonungen von Ernest Reyer und Gustave Charpentier, über *Lontananza* von Francesco Cilèa – im Stil einer ‚canzone napoletana‘¹⁷¹ – bis hin zum dramatisch-expressiven *Crepuscolo triste* von Umberto Giordano.¹⁷² In den Korrespondenzen, die sich um den Kompositionsauftrag erhalten haben, werden die Stücke als Romanzen bezeichnet. Darüber hinaus steht dieser weite Gattungsbegriff¹⁷³ auf dem Titelblatt der Stücke von Franchetti, Giordano und Mascagni, obwohl zumindest die beiden letzten Stücke insofern ein dramatisches Moment teilen, als sie den Ausdrucksgehalt des Textes über irgendein geschlossenes Formkonzept stellen. Schon wegen des intendierten Erscheinungsortes ist es zwar nicht falsch, die Kompositionsbeiträge gerade der italienischen Komponisten in die Tradition der ‚romanza da salotto‘ von Francesco Paolo Tosti

¹⁶⁹ Pietro Mascagni, Brief an Herbert Douglas Moorhouse vom 17. Juni 1904 (GB-EMI, Akte ‚H.D. Moorhouse‘).

¹⁷⁰ Vgl. Graham Johnson, *Gabriel Fauré. The Songs and their poets*, Farnham 2009, S. 282f und Jean-Michel Nectoux, *Fauré. Seine Musik sein Leben*, Kassel 2013, S. 299.

¹⁷¹ Vgl. Roman Vlad, „Le musiche de camera e da concerto di Francesco Cilea“, in: *La dolcissima effigie. Studi su Francesco Cilea nel 30. anniversario dell'istituzione del Conservatorio di Reggio Calabria*, hrsg. von Gaetano Pitarresi, Laruffa 1994, S. 195–227, hier S. 212.

¹⁷² Auch die zahlreichen Gattungsbegriffe in den Titeln oder Untertiteln der Kompositionsbeiträge – darunter Romanza, Melodia, Canto, Chanson, Stornello, Serenade und Lirica – lassen ein komplexes Geflecht erahnen, verraten im Einzelfall allerdings weniger über den musikalischen Inhalt, als über die mehr oder weniger eindeutige Verortung des Komponisten zwischen populärer und Kunstmusik bzw. als dezidiert italienischer oder französischer Komponist.

¹⁷³ Die französische Gattungsbezeichnung ‚romance‘ hat seit der Mitte des 19. Jahrhunderts einen ähnlichen Bedeutungsumfang wie das ‚Lied‘ im Deutschen und wird analog zu diesem verwendet, vgl. Rainer Gstrein, Art. „Romanz/romance/Romanze“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1987, S. 1–21, hier S. 12.

zu stellen. Allerdings ist damit allein wenig gesagt. Schließlich steht auch bei Tosti einer musikalischen eine ebenso große gattungsbegriffliche Vielfalt gegenüber und ist eine trennscharfe Differenzierung beispielsweise zwischen seinen ‚romanza da salotto‘ und den ‚canzone napoletana‘ nicht sinnvoll möglich.¹⁷⁴

Es ist aussagekräftiger für jedes einzelne Stück, das der Gramophone Company vorgelegt wurden, dessen offenes (bei z.B. Fauré und Orefice) oder geschlossenes Formkonzept (bei Leroux oder Cilea) festzustellen, danach zu fragen, welche Anforderungen durch Stimmumfang, Intervallsprünge, dynamische und agogische Vortragsbezeichnungen an Sängerin oder Sänger gestellt werden (niedrige bei z.B. Vidal und Hüe, hohe bei Franchetti und Mascagni) und wie nah oder fern sich das Stück einerseits gegenüber dem Kunstlied und andererseits gegenüber der Oper positioniert. Für die übergeordnete Fragestellung dieses Buches ist ein anderer Aspekt relevanter: Alle Stücke wurden von den Komponisten in dem Bewusstsein eingereicht, dass sie auf Schallplatte eingespielt werden sollen. Inwiefern handelt es sich um medienspezifische Kompositionen in dem Sinn, dass diese Stücke nur auf Schallplatte realisierbar sind oder die Schallplatte als eigentlicher Ort der Stücke einen Einfluss auf ihre musikalische Substanz geltend macht?

Fast alle Werke sind kurz genug, um auf eine Plattenseite mit einer maximalen Kapazität von drei Minuten zu passen.¹⁷⁵ Auch die Besetzung mit Gesangsstimme und Klavierbegleitung ist unter den schwierigen Bedingungen des akustischen Aufnahmeverfahrens gut aufzuzeichnen. Nur die Beiträge von Silver (zusätzlich ein Cello), Orefice (Gesang und Englisch Horn) sowie Giordano (Gesang, Glocken und Harmonium) weichen in dieser Hinsicht von der Norm ab. Die Gramophone Company wird die Einhaltung dieser grundsätzlichen Anforderungen von den Komponisten von vornherein eingefordert haben.

¹⁷⁴ Vgl. Piero Mioli, „Ballate, preghiere e stornelli. Titoli e generi della romanza da Mercadante a Respighi“, in: *La romanza italiana da salotto*, hrsg. von Francesco Sanvitale, Turin 2002, S. 4–54 und Giorgio Ruberti, „Romanza da salotto e canzone napoletana a confronto nella produzione di Francesco Paolo Tosti“, in: *Musical/realità* 34 (2013), S. 55–71.

¹⁷⁵ Die Kompositionsbeiträge von d’Indy, Pfeiffer und Franchetti sind vergleichsweise lang. Dass sie aus diesem Grund nicht auf Schallplatte veröffentlicht wurden, lässt sich jedoch ausschließen. Noch länger sind die Stücke *Ninna Nanna* von Leoncavallo und *Te Solo* von Sabajno, die beide 1907 auf Schallplatte erschienen (Tabelle 2) und mit einer Spieldauer von etwas über drei Minuten die längsten Aufnahmen sind, die im Kontext des Kompositionsauftrags der Gramophone Company veröffentlicht wurden.

Wenn irgendjemand mit den Anforderungen vertraut war, die die Aufnahme-technik an musikalische Werke stellte, dann war es Carlo Sabajno, der vermutlich als letzter 1905 seinen Kompositionsbeitrag einreichte. Er war von 1904 bis 1932 Hausdirigent der Gramophone Company (Italy) Ltd. und in dieser Position zugleich als Klavierbegleiter und Vermittler zwischen Plattenfirma und Künstlern tätig.¹⁷⁶ Das Medienspezifische an seinem Kompositionsbeitrag *Te solo* liegt darin, dass Sabajno offensichtlich auf Eingängigkeit zielte und die Verkaufsfähigkeit über ästhetische Ambitionen stellte. Man muss dieses Verfahren als den Normalfall medienspezifischen Komponierens zur Kenntnis nehmen, bevor man sich den für die musikalische Analyse womöglich ergiebigeren Sonderfällen zuwendet. Die Schallplatte scheint für Sabajno jedenfalls nicht der Ort für avancierte, musikalische Experimente gewesen zu sein. Stattdessen ist *Te solo* mit seinen vielen Wiederholungen auch bei nur beiläufigem Zuhören für den Rezipienten eingängig und bietet der Sängerin – der Sopranistin Celestina Boninsegna – ausreichend Platz, ihre Stimme zu präsentieren. Denn darum geht es einem Großteil der potentiellen Plattenkäufer: die Stimmen berühmter Sängerinnen und Sänger in das heimische Wohnzimmer zu holen.

Der dreistrophige Liedtext von Ada Negri ist ohne nennenswerte Variationen durchkomponiert. Das Klaviervorspiel kehrt zwischen den Strophen wieder. Die Gesangsstimme besteht aus nur einer einzigen, viertaktigen Melodiezeile, die für jeden Vers leicht angepasst wird und mal halb- und mal ganzschlüssig endet. Besonders einprägsam sind jeweils die letzten drei punktierten Viertel $c^2 - d^2 - b^1$, mit denen fast jede Verszeile endet. Auch die kürzere Refrainzeile „Ho bisogno di pianto“ ist mit ihren repetierenden Achtelnoten und den zwei abschließenden, absteigenden punktierten Vierteln aus dieser melodischen Idee abgeleitet. Die Konsequenz, mit der in *Te Solo* Überraschungsmomente vermieden werden, ist innerhalb des Werkkorpus einzigartig. Gleichwohl verfolgen die Stücke von Vidal, Leroux und Pfeiffer mit ihren Refrains, einfachen Melodiezeilen und wiederkehrenden Klavierzwischenpielen eine ähnliche Strategie.

¹⁷⁶ In vergleichbaren Positionen waren u. a. Landon Ronald und Bruno Seidler-Winkler in London bzw. Berlin für die Gramophone Company tätig, siehe hierzu: David Patmore, „The House Conductors“, auf der Website des AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, http://www.charm.rhul.ac.uk/sound/sound_conductors.html, 15.04.2017.

dolcissimo

Sul tuo sen pal - pi - tan - te la - scia la - scia

p cresc.

ch'io ri - po - si la te - sta af - fa - ti - ca - ta

p cresc.

Abbildung 4: Carlo Sabajno, *Te Solo*, T. 43–50 (= Anfang der 2. Strophe)¹⁷⁷

Immerhin zehn der Stücke verweisen durch ihren Text auf klangliche Phänomene. Auch wenn das nicht notwendigerweise der Schallplatte als intendiertem Erscheinungsort dieser Werke geschuldet sein muss, ist diese Häufung von textlichen Klangverweisen auffällig. Beispielsweise wird in drei Stücken Vogelgesang erwähnt (in Puccinis *Canto d'anime*, Leoncavallos Wiegenlied *Ninna Nanna* und in Faurés *Le Ramier*). Allerdings handelt es sich in keinem der Stücke um mehr als einen lyrischen Topos. Die Möglichkeit, sich unter dem Einfluss der Schallaufzeichnung kompositorisch an der klingenden Realität des Vogelgesangs abzuarbeiten, nutzen die Komponisten nicht (siehe Kapitel 7).

In ihrem Verweisen auf klangliche Phänomene bedeutsamer sind die Stücke von Leoncavallo, Hüe, Vidal und Humperdinck in denen der Text explizit macht, dass gesungen wird. Auf diese Weise wird den Komponisten ermöglicht, Musik

¹⁷⁷ Carlo Sabajno und Ada Negri, *Te Solo*, Mailand 1904, S. 5.

über Musik bzw. ein Lied im Lied zu komponieren. Am deutlichsten macht das Leoncavallo in dem Stück *Mattinata*, das als einziger Kompositionsbeitrag nennenswerten Erfolg hatte – nicht zuletzt dank Enrico Caruso, der das Stück 1904 begleitet von Leoncavallo am Klavier aufnahm. Der dreistrophige Text ist musikalisch in einer AA'B-Form umgesetzt.

L'aurora, di bianco vestita,
Già l'uscio dischiude al gran sol,
Di già con le rose sue dita
Carezza de' fiori lo stuol!

Commosso da un fremito arcano
Intorno il creato già par,
E tu non ti desti, ed invano
Mi sto qui dolente a cantar:

Metti anche tu la veste bianca
E schiudi l'uscio al tuo cantor!
Ove non sei la luce manca,
Ove tu sei nasce l'amor!¹⁷⁸

Nachdem der lyrische Sprecher den Sonnenaufgang beschrieben hat, leitet der letzte Vers der zweiten Strophe den B-Teil ein. Der Geliebte, der bislang nur geschildert hatte, singt nun auch dem Text nach. Es handelt sich bei diesem B-Teil um ein Lied im Lied. Ähnlich verhält es sich mit der *Sérénade écoutée* von Georges Hüe, in der der lyrische Sprecher schon mit den beiden ersten Versen sein klagendes Lied einleitet. Beim Kompositionsbeitrag von Paul Vidal ist durch den Titel (*Chanson de gondolier*) angezeigt, dass der lyrische Sprecher explizit singt, und in Engelbert Humperdincks *Verratene Liebe* verbreitet sich die eigentlich geheime Liebe zweier Liebender über den Weg eines Liedes.

Da nachts wir uns küssten, o Mädchen,
Hat keiner uns zugeschaut.
Die Sterne, die standen am Himmel,
Wir haben den Sternen getraut.

Es ist ein Stern gefallen,
Der hat dem Meer uns verklagt,
Da hat das Meer es dem Ruder,
Das Ruder dem Schiffer gesagt.

¹⁷⁸ Ruggero Leoncavallo, *Mattinata*, Mailand 1904.

Da sang der selbige Schiffer
Es seiner Liebsten vor.
Nun singen's auf Straßen und Märkten
Die Knaben und Mädchen im Chor.

Sie singen von unserer Liebe,
von Wellen und Sternenlicht
lass, Liebste, sie singen und raunen:
wir küssen und hören sie nicht!¹⁷⁹

Erscheint *Verratene Liebe* auf einer Schallplatte, tritt eine weitere Vermittlungsebene hinzu: Plötzlich singen eben nicht nur die „Knaben und Mädchen“ das Lied von der eigentlich geheimen Liebe „auf Straßen und Märkten“, sondern es tönt aus jedermanns Grammophontrichter. In den Stücken von Leoncavallo, Hüe, Humperdinck und Vidal transportiert Musik als Medium wiederum Musik und spielt damit auf die mediale Funktion der Schallplatte an. Um medienspezifische Kompositionen im engen, oben genannten Sinn handelt es sich aber nicht.

Ähnlich verhält es sich mit Pietro Mascagnis *Ascoltiamo!*, bei dem man kaum umhin kommt, den Text von Guido Menasci als Verweis auf die Schallaufzeichnung zu lesen. Zwischen den überwiegend um glückliche und unglückliche Liebesbeziehungen kreisenden Texten sticht der von Mascagni vertonte Text deutlich heraus.

Ascoltiamo! È una dolce melodia
Che sembra sogno fatto realtà
I nostri nomi insieme mormorati
In un istante di felicità.
Non senti, anima mia?
Lassù dai vasti cieli illuminati
Ci rispondon le stelle così sì!¹⁸⁰

Die von der Schallplatte, wie aus dem Nichts klingende Melodie als „wahrgewordener Traum“, der in einem „glücklichen Moment“ „all unsere Stimmen murmelt“ – bei einem Stück, auf dessen Titelblatt der Zusatz „scritta espressamente pel Grammfono“ geschrieben steht, kommt man um diese Lesart kaum herum. Ihr musikalisches Pendant findet die „süße Melodie“ deutlich hörbar in dem zweitaktigen, lyrischen Klaviervorspiel, das nach den programmatischen

¹⁷⁹ Engelbert Humperdinck und Adelbert von Chamisso, *Verratene Liebe*, Mailand 1904.

¹⁸⁰ Pietro Mascagni und Guido Menasci, *Ascoltiamo!*, Mailand 1904.

Eingangswersen unverändert wiederkehrt. Just auf dem Wort „melodia“ erklingt zudem ein Fragment eben dieser Melodie (T. 6).

Auch im Fall von Puccinis *Canto d'anime* liegt es nah, den dreistrophigen Text von Luigi Illica vor dem Entstehungshintergrund der Komposition zu lesen. In der letzten Strophe wendet sich der lyrische Sprecher energisch an ein Ideal, das in seiner Seele wohnt, und fordert es auf, in den Nächten des Herzens mit lauter Stimme gegen das Vergessenwerden anzusingen.

Fuggon gli anni, gli inganni e le chimere,
cadon recisi i fiori e le speranze,
in vane e tormentose disianze
svaniscon le mie brevi primavere;

Ma vive e canta ancora forte e solo
nelle notti del cuore un ideale,
siccome in alta notte siderale
inneggia solitario l'usignolo.

Canta, canta ideal tu solo forte
e dalle brume audace eleva il vol
lassù, a sfidar l'oblio, l'odio, la morte,
dove non son tenèbre e tutto è sol!¹⁸¹

Es war das große Verdienst der Schallaufzeichnung, die Stimmen von verstorbenen Personen dauerhaft vor dem Vergessenwerden zu bewahren. Sicher hat auch hier der intendierte Erscheinungsort der Komposition beim Zustandekommen des Textes mitgewirkt. Trotzdem sind Mascagni und Puccini mit ihren Stücken einer kompositorischen Auseinandersetzung mit realer Klanglichkeit insofern ausgewichen, als sie diese Auseinandersetzung in den Text ausgelagert haben.

Die Stücke von Umberto Giordano und Giacomo Orefice machen diese Auseinandersetzung mit Klanglichkeit dagegen zur zentralen, musikalischen Idee ihrer Kompositionsbeiträge und stellen insofern medienspezifische Kompositionen par excellence dar. In Giordanos *Crepuscolo triste* erinnert sich die verlassene Geliebte beim abendlichen Läuten der Kirchenglocken an vergangene, bessere Tage.

¹⁸¹ Giacomo Puccini und Luigi Illica, *Canto d'anime*, Mailand 1904.

Melanconicamente le campane
lontane, lontane,
salutano, vibrando, il sol morente;
e imploran pace sulla afflitta gente!

Mai miei ricordi tristi non fuggate,
la calma non date
a questo cor in franto dall'amore;
e il vostro squillo rinnova il dolore!

Era nell'aria fragrante, sottile
l'aroma d'aprile
sfolgorava lo sguardo fascinante
Ed ei mi strinse al sen tutta vibrante.

Parevan le campagne dir la festa
dell'alma ridesta.
Ora gli stessi bronzi in mesto accento
non ricordano più che un tradimento!¹⁸²

Crepuscolo triste für Mezzosopran, Glocken und Harmonium steht in einem 4/4 Takt und in d-Moll. Einleitend erklingt ein Glockenmotiv ($d^1 a^1 g^1 a^1$), das das gesamte Stück durchzieht und das zentrale Bindeglied zwischen Musik und Text darstellt. Nach vier Takten setzt in dunkler Tonlage (*con tristezza*) die Singstimme rezitativisch ein. Ein erstes, dramatisches Steigerungsmoment markieren das Springen in eine höhere Tonlage und der Einsatz des Harmoniums mit einem halbverminderten Septakkord auf e^1 (T. 13). Zu den Worten „e il vostro squillo rinnova il dolore!“ kehrt die Singstimme jedoch schnell zum rezitativischen, dunklen Tonfall des Anfangs zurück (T. 20 bis 23) und das Glockenmotiv setzt erneut ein. Der Höhepunkt von *Crepuscolo triste* wird zweifellos mit der Wendung nach D-Dur und der Erinnerung der verlassenen Geliebten an bessere Zeiten erreicht („Era nell'aria fragrante, sottile l'aroma d'aprile“, T. 25ff). Das Glockenmotiv erklingt unverändert, wirkt im Zusammenhang mit der vollgriffigen und nach Dur gewendeten Harmoniumstimme nun jedoch feierlich. Die achtaktige Melodie der Singstimme (*espressivo*) erzeugt erstmals formale Stabilität. Sie wird wiederholt, wobei schon im Nachsatz dieser Wiederholung (T. 37ff) mit

¹⁸² Umberto Giordano und Romeo Carugati, *Crepuscolo triste*, Mailand 1904.

den rezitativischen Tonwiederholungen auch der Betrug des Geliebten sich wieder vor die schönen Erinnerungen schiebt. Entsprechend endet *Crepuscolo triste* in einem durch den dunklen Tonfall der Singstimme stark eingetrübten D-Dur. Dass Umberto Giordano eine eigene Stimme für Glocken komponiert, die dann auch auf der Platte erklingt, ist bemerkenswert – in einer Zeit, da die Begleitstimme und deren Instrumentation bei der Aufnahme auf Schallplatte eine untergeordnete Rolle spielte. Darin ist es dem Stück *La Cornamusa* von Giacomo Orefice ähnlich, das für Singstimme und Englisch Horn komponiert wurde. Evoziert in *Crepuscolo triste* der reale Glockenklang die melancholische Abendstimmung in einem italienischen Dorf, so versetzt in *La Cornamusa* der einsame Gesang des Dudelsacks den Hörer in die nicht weniger melancholische Bergkulisse.

Suono di cornamusa lento, lento
nell'aria solitaria e grigia io sento
eco lontana fievole lamento
suono di cornamusa lento, lento.

O lento suon di cornamusa, alfine
dopo tanto silenzio riudito,
sei forse l'ombra delle mie divine
malinconie, sei forse un mesto invito?

Donde? Dai giorni dell'adolescenza
tenera? O pur dai giorni dell'amor?
O rechi il gemmeo sogno delle aurore
montane nella tua lenta cadenza?

Prati nell'alba, o suon di cornamusa,
e presso, le montagne alte di neve;
e tut'effondi pel silenzio greve
lento lamento della cornamusa.¹⁸³

La Cornamusa steht in c-Moll und in einem 4/4-Takt. Analog zum Glockenmotiv bei Giordano spielt hier der Dudelsack zu Beginn (T. 4) ein charakteristisches Motiv, das im Verlauf der Stücks mehrfach wiederkehrt – beispielsweise T. 16 bis 21 und T. 51/52 (Abbildung 5). Anders als die Glocken in *Crepuscolo triste* ist das Englisch Horn jedoch über weite Teile von *La Cornamusa* gleichberechtigt gegenüber der Singstimme, läuft mit dieser stellenweise in Terzparallelen oder bildet eine kontrastierende Gegenbewegung. Auch gibt es weder eine so deutliche

¹⁸³ Giacomo Orefice und Ada Negri, *La Cornamusa*, Mailand 1904.

Trennung zwischen rezitativischen und ariosen Passagen, noch so drastische Stimmungswchsel wie bei Giordano. Lediglich die erste Strophe von *La Cornamusa* bildet einen geschlossenen Formabschnitt insofern, als dass erster und letzter Vers hier sowohl textlich als auch musikalisch identisch sind. Die nächste großformale Zäsur markiert erst wieder der Beginn der vierten Strophe, indem sich das Stück zum ersten Mal für drei Takte stabil nach C-Dur wendet. Ähnlich textausdeutend war zuvor bereits die Wendung nach Es-Dur, in der der lyrische Sprecher sich wie in *Crepuscolo triste* an frühere Tage erinnert („Dai giorni dell’adolescenza“, T. 32).

The image shows a musical score for Giacomo Orefice's *La Cornamusa*, measures 41-54. The score is in E-flat major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with 'p' and 'poco piu mosso', followed by 'affrettando'. The piano accompaniment starts with 'pp' and 'affrettando'. The score includes dynamic markings like 'cresc.', 'f', 'dim.', and 'ritenuto e dim.', and tempo markings like 'rimettendo il tempo' and 'a tempo'. The lyrics are: 'Pra - ti nell' al - ba, o suon di cor - na - mu - sa, e pres - so, le mon - tag - ne al - te di ne - ve; e tut' eff - on - di pel si - len - zio gre - ve _____ len - to la - men - to del - la cor - na - mu _____ sa. _____'.

Abbildung 5: Giacomo Orefice, *La Cornamusa*, T. 41–54

In beiden Stücken ist die Singstimme in eine schlichte, akustische Klangkulisse eingebettet. In beiden Stücken evozieren reale Klangeindrücke Erinnerungen an vergangene, vermeintlich bessere Tage. Beide Stücke sind in dieser Hinsicht veristische Arien mit eigener, wenn auch überschaubarer Dramaturgie aber ohne eigentliche Oper. Würden im Fall einer Aufführung die Harmonium- und Glockenstimme in *Crepuscolo triste* bzw. die schlichte einstimmige Melodie des Englisch Horn in *La Cornamusa* von einem Klavier gespielt, wäre die zentrale Idee der Stücke geschwächt. Mit dem realen Klang von Glocken und Englisch Horn auf der Schallplatte – und nicht etwa der gängigen Imitation eines Dudelsacks auf dem Klavier mittels Bordunquinten – machen Giordano und Orefice den ästhetischen Kern der Schallaufzeichnung in ihren Kompositionsbeiträgen fruchtbar.

Ihre Kompositionsidee unterscheidet sich hinsichtlich ihrer Medienspezifik grundlegend von jener Carlo Sabajnos. *Te solo* kann in jeder denkbaren Form verwertet werden: auf Schallplatte mit einem gefeierten Opernstar oder mit der Notenausgabe im Rahmen der privaten Hausmusik. Indem sich Sabajno mit seinem ‚Formatschlager‘ in den Dienst eines Starkults stellt und er seine Werke für eine breite Verwertung offenhält, nutzt er ein völlig anderes Potential der Schallplatte, das womöglich nicht in ästhetischer, wohl aber in mediengeschichtlicher und musikökonomischer Hinsicht gleichermaßen zukunftsweisend ist. *Crepuscolo triste* und *La Cornamusa* sind dagegen konsequent für die Aufzeichnung und Wiedergabe durch Schallplatte konzipiert.

Zwei Jahre später legt Umberto Giordano mit seiner *Canzone Guerresca* ein weiteres Stück für die Schallplatte vor. Darin rezitiert der italienische Tenor Amedeo Bassi – unterbrochen von Trompetenfanfaren und Trommeln – einen kriegslüsternen Text, der mit den Worten „Trombe squillate“ und „Tamburi rullate“ beginnt. Neben dieser Aufnahme erscheint wieder eine Notenausgabe – allerdings wird beides nicht von der Gramophone Company, sondern von der Plattenfirma Società Italiana di Fonotipia herausgegeben, deren künstlerischer Direktor Umberto Giordano 1905 geworden war. Denn neben der Gramophone Company verlegten auch die französische Plattenfirma Pathé Frères und die italienische Società Italiana di Fonotipia Werke, die exklusiv für sie komponiert wurden. Im Fall von Fonotipia ist das wenig überraschend. Alfred Michaelis gründete die

Firma am 12. Oktober 1904 nur wenige Monate nach seinem Rauswurf aus der Gramophone Company.¹⁸⁴ Fonotopia verlegt zwischen 1905 und 1909 nicht mehr nur einzelne Lieder von renommierten Komponisten, sondern es finden sich unter den 31 Stücken gleich ganze Werkgruppen von Ruggero Leoncavallo, Lorenzo Filiasi und Emil Waldteufel. Der Eindruck, dass es sich lediglich um eine einmalige Werbeaktion handeln könnte, rückt dadurch endgültig in den Hintergrund.

Komponist	Titel	Textdichter	Verlagsort	Verlagsjahr	Nachweis ¹⁸⁵
Ruggero Leoncavallo	<i>Notte ha steso il gran vel</i>	Ruggero Leoncavallo	Mailand	1905	CH-Lobc B/Sc14/9
Umberto Giordano	<i>Canzone guerresca</i>	Romeo Carugati	Mailand	1906	I-Rsc B.615.46
Ernest Reyer	<i>Ave Maria</i>	-	Mailand	1906	I-Rsc B.615.16
Ernest Reyer	<i>Tantum ergo</i>	-	Mailand	1906	I-Rsc B.618.37
Emil Waldteufel	<i>Paris Printemps</i>	-	Mailand	1906	I-Rsc B.612.10
Emil Waldteufel	<i>Première joie</i>	-	Mailand	1906	I-Rsc B.612.11
Emil Waldteufel	<i>Extase d'amour</i>	-	Mailand	1906	I-Rsc B.612.12
Emil Waldteufel	<i>Menuet Régence</i>	-	Mailand	1906	I-Rsc B.612.13
Emil Waldteufel	<i>Coeur a coeur</i>	-	Mailand	1906	I-Rsc B.612.14
Emil Waldteufel	<i>Méditation</i>	-	Mailand	1906	I-Rsc B.612.8
Emil Waldteufel	<i>Babil</i>	-	Mailand	1906	I-Rsc B.612.9
Lorenzo Filiasi	<i>Quando passate</i>	F. Cimmino	Mailand	1907	I-Rsc B.615.18
Lorenzo Filiasi	<i>Mattinata</i>	F. Cimmino	Mailand	1907	I-Rsc B.615.19
Lorenzo Filiasi	<i>Redenzione</i>	A. Campagna	Mailand	1907	I-Rsc B.615.20
Lorenzo Filiasi	<i>Tu!...</i>	F. Cimmino	Mailand	1907	I-Rsc B.615.21
Elsa Gregori	<i>Alabama</i>	-	Mailand	1907	I-Rsc B.612.49
Ruggero Leoncavallo	<i>Mandolinata</i>	Ruggero Leoncavallo	Mailand	1907	I-Rsc B.614.43

¹⁸⁴ Die Firmengeschichte der Società Italiana di Fonotopia (ab 1906 Fonotopia Ltd.) ist aufgearbeitet in: H. Frank Andrews, *A Fonotopia Fragmentia*, o.O. 2002.

¹⁸⁵ Von den meisten Stücken wurde ein Belegexemplar zur Sicherung des Urheberrechts in der Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia in Rom eingereicht. Nicht nachweisbar sind die Noten von *Carillon de Noël* von Giordano sowie *Ame d'artist*, *Pluie d'étoiles*, *Dans la nuit* und *Gamme d'amour* von Waldteufel. Einziger Hinweis auf diese Stücke sind Werbeanzeigen von Fonotopia auf den Rückseiten der 1907 erschienenen Drucke, die auf weitere von Fonotopia verlegte Werke hinweisen.

Ruggero Leoncavallo	<i>Se!...</i>	Ruggero Leoncavallo	Mailand	1907	I-Rsc B.614.44
Ruggero Leoncavallo	<i>Aprile!</i>	Annie Vivanti	Mailand	1907	I-Rsc B.614.45
Ruggero Leoncavallo	<i>Vieni amor mio</i>	Annie Vivanti	Mailand	1907	I-Rsc B.614.46
Paul Vidal	<i>Ronde du mois de Mai</i>	Jean Franc	Mailand	1907	I-Rsc B.615.15
Paul Vidal	<i>La cigale et la Fourmi</i>	Jean de la Fontaine	Mailand	1907	I-Rsc B.615.17
Emil Waldteufel	<i>Champ de roses</i>	-	Mailand	1907	I-Rsc B.624.17
Emil Waldteufel	<i>Coup de vent</i>	-	Mailand	1907	I-Rsc B.624.18
Emil Waldteufel	<i>Choses d'autrefois</i>	-	Mailand	1907	I-Rsc B.624.19
Umberto Giordano	<i>Carillon de Noël</i>	F.T. Marinetti	Mailand	1907?	-
Emil Waldteufel	<i>Ame d'artist</i>	-	Mailand	1907?	-
Emil Waldteufel	<i>Pluie d'étoiles</i>	-	Mailand	1907?	-
Emil Waldteufel	<i>Dans la nuit</i>	-	Mailand	1907?	-
Emil Waldteufel	<i>Gamme d'amour</i>	-	Mailand	1907?	-
Leonardo Branzati	<i>Vicino all'amore</i>	-	Mailand	1909	I-Mcom [ohne Signatur]

Tabelle 3: Kompositionen, die zwischen 1905 und 1909 von Fonotipia verlegt werden (nach Erscheinungsjahr aufsteigend)

Neben Leoncavallo sind mit Umberto Giordano, Paul Vidal und Ernest Reyer drei weitere Komponisten vertreten, die Michaelis schon im Namen der Gramophone Company dafür gewinnen konnte, für das neue Medium zu komponieren. Möglicherweise handelt es sich bei dem *Ave Maria* von Ernest Reyer sogar um den Kompositionsbeitrag, der ursprünglich für die Gramophone Company vorgesehen war. Dort sollte ebenfalls ein *Ave Maria* von Ernest Reyer erscheinen, von dem allerdings weder eine Notenveröffentlichung noch eine Plattenaufnahme nachweisbar ist. Unmittelbar auf Schallplatte erschienen wie bei den Stücken für die Gramophone Company indes nur wenige der Kompositionen. Auf den ersten Blick fehl am Platz wirken die Klavierstücke von Emil Waldteufel. Es sind überwiegend leichte Mazurken und Walzer, die ein Laie am heimischen Klavier ohne größere Probleme bewältigen kann. Fonotipia gelang es schnell, mit hochkarätig besetzten Aufnahmen von Opernarien einen Markenkern zu entwickeln, ohne damit Verluste zu erwirtschaften, die wiederum durch

den Vertrieb von Unterhaltungsmusik hätten finanziert werden müssen. Stücke außerhalb des Opernkontextes und zumal Instrumentalaufnahmen waren im Plattenkatalog von Fonotipia die Ausnahme. Umso überraschender, dass die Plattenfirma sich die Rechte an gleich so vielen Klavierstücken von Emil Waldteufel sicherte.



Abbildung 6: Emil Waldteufel, *Babil (Mazurka)*, T. 1–12

Vermutlich geht es der Druckfassung für Klavier jedoch nur um die urheberrechtliche Sicherung der musikalischen Substanz und nicht um die intendierte Aufführungsbesetzung. Vor diesem Hintergrund überrascht es dann wiederum nicht, dass drei der vermeintlichen Klavierstücke von Waldteufel in einer Einspielung durch ein Militärorchester auf Schallplatte bei Fonotipia erschienen sind (Tabelle 4). Dasselbe gilt für das Stück *Alabama* von der Komponistin Elsa Gregori, das ebenso bei Fonotipia in einer Fassung für Klavier solo im Druck erschienen ist und anschließend von der Musica della Reale Marina Italiana unter der Leitung von Seba Maticena auf Schallplatte eingespielt wurde. War der reale Klang von Dudelsack und Glocken in den Werken von Giordano und

Orefice integraler Bestandteil der Komposition, ist die musikalische Substanz der Stücke von Emil Waldteufel nach dem Ermessen des Komponisten offensichtlich von ihrer Klangerscheinung vollkommen abstrahierbar.

Komponist	Titel	Interpret	Mx. Nr.	Kat. Nr.	Nachweis
Ruggero Leoncavallo	<i>Notte ha steso il gran vel</i>	Tadeusz Leliwa, Ruggero Leoncavallo	xPh 78	39040	CD-Reissue ¹⁸⁶
Elsa Gregori	<i>Alabama</i>	Musica della Reale Marina Italiana, Seba Maticena	xPh 2014	39709	-
Umberto Giordano	<i>Canzone guerresca</i>	Amedeo Bassi	xPh 1855	39726	gallica.bnf.fr ¹⁸⁷
Emil Waldteufel	<i>Babil</i>	Musica della Reale Marina Italiana, Seba Maticena	xPh 2041	62200	-
Emil Waldteufel	<i>Première joie</i>	Musica della Reale Marina Italiana, Seba Maticena	xPh 2727	62201	-
Emil Waldteufel	<i>Paris Printemps</i>	Banda Municipale di Milano, Pio Nevi	xPh 2997	62252	-
Ruggero Leoncavallo	<i>Vieni amor mio</i>	Alessandro Bonci, Ruggero Leoncavallo	xPh 2693	62301	D-LEdm T 2014 HC 00005
Emil Waldteufel	<i>Menuet Régence</i>	Orchestra del Teatro alla Scala, Raffaele Bracale	xPh 2864	92108	-
Ernest Reyer	<i>Ave Maria</i>	Ferruccio Corradetti	xPh 3607	92319	US-SB 004148107
Emil Waldteufel	<i>Menuet Régence</i>	Orchestra del Teatro alla Scala, Raffaele Bracale	xPh 4130	92587	-

Tabelle 4: Erschienene Aufnahmen von Kompositionen, die exklusiv von Fonotipia verlegt wurden (nach Katalognummer aufsteigend)

Auch bei der französischen Plattenfirma Pathé Frères war es zwischen 1900 und 1912 gängige Praxis, bislang unveröffentlichte Werke sowohl im Druck als auch auf Tonträger herauszugeben. Diese Stücke sind ein wichtiges Indiz dafür, dass das Phänomen ‚Werke für das Grammophon‘ auch unabhängig von Alfred Michaelis stattfand. Allerdings gibt es hier gegenüber dem Vorgehen bei der Gramophone Company und Fonotipia bedeutende Unterschiede: Das ist zunächst die schiere Menge an derlei Veröffentlichungen bei Pathé. Allein in den

¹⁸⁶ Tadeusz Leliwa, „Notte ha steso in gran vel“ (= Track 3), in: *The Voices of the Czar Vol. 1. The Old Recordings (1901–1915)*, Fono Enterprise MN-A42.

¹⁸⁷ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1080501h>, 27.03.2017.

Beständen der Bibliothèque Nationale de France sind die Noten von über hundert Kompositionen nachweisbar, die bei Pathé erstveröffentlicht wurden (siehe Tabelle 12 im Anhang). Es ist nicht auszuschließen, dass Pathé darüber hinaus weitere Kompositionen verlegt hat. Der experimentelle Charakter, der den Veröffentlichungen der Gramophone Company und Fonotipia vielleicht noch anhing, weicht bei einem jährlichen Ausstoß von rund dreißig neuen Kompositionen dem Eindruck einer erprobten Geschäftspraxis.

Ein zweiter Unterschied gegenüber den Stücken, die bei der Gramophone Company (Italy) Ltd. erschienen waren, betrifft die beteiligten Komponisten – darunter Georges Charton, Justin Clerice, Jules Darien, Roger Guttinguer und Lucien Farjall. Die überwiegende Mehrzahl der Komponisten hatte sich auf das Komponieren von Chansons und leichter Instrumentalstücke spezialisiert. Die Namen international renommierter Opernkomponisten sucht man vergeblich – Ruggero Leoncavallo ist hier eine Ausnahme. Als einziger Komponist legte er für alle drei genannten Plattenfirmen Kompositionen vor.¹⁸⁸ Damit reagiert er am umtriebigen auf die sich abzeichnende Verschiebung des Rezeptionsortes von Musik.

¹⁸⁸ Neben den Stücken *Mattinata* und *Ninna Nanna*, die sowohl als Noten als auch auf Schallplatte bei der Gramophone Company erschienen (Tabelle 1 und 2Tabelle 2), den Stücken *Vieni amor mio*, *Notte ha steso il gran vel*, *Aprile!*, *Mandolinata* und *Se!...* für Fonotipia (Tabelle 3 und 4) sowie den Stücken *L'Andalouse* und *Veux-tu?* für Pathé (Tabelle 12 im Anhang), komponierte Leoncavallo noch drei weitere Stücke für die Gramophone Company, die hier jedoch nur auf Schallplatte und nicht als Notentext veröffentlicht wurden: Titta Ruffo, *Meriggata* (Leoncavallo), HMV 2-52685, Mx. Nr. 9224e (D-LEdm T 2014 HB 00052), John Harrison, *For I do love you so* (Leoncavallo), HMV 02363, Mx. Nr. 5771f (GB-Lbl 1CL0026102) und Enrico Caruso, *Lasciati amar* (Leoncavallo), HMV 7-52042, Mx. Nr. A 13104 (D-LEdm [ohne Signatur]). Auch hier gibt es starke Indizien, dass diese Stück wie *Mattinata* und *Ninna Nanna* von vornherein für die Einspielung auf Platte vorgesehen waren: Auf der Titelseite der autographen Partitur von *Meriggata*, die im Fondo Leoncavallo der Biblioteca cantonale di Locarno liegt (CH-Lobc B/Sc14/4 e Sc16/20), hat der Komponist handschriftlich „all’infuori Grammofono – macchine parlanti. Tutti i diritti sono Leoncavallo“ geschrieben. Auf der Erstausgabe von *For I do Love You So*, die Enoch & Sons 1911 herausgibt, steht „sung by Mr. John Harrison“, womit die Notenausgabe die zuvor erschienene Schallplatte nur mehr supplementiert, und im Fall von *Lasciati Amar* ist die Widmung an Enrico Caruso hinreichendes Indiz, dass das Stück vom Widmungsträger auf Platte eingesungen und damit der Erfolg von *Mattinata* wiederholt werden sollte. Für eine allgemeine Darstellung der Bedeutung der Schallaufzeichnung für Leoncavallo und die Verbeitung seiner Werke – allen voran Arien aus *Pagliacci* – siehe Kurt Deggeler und Lorenza Guiot, „Ruggero Leoncavallo e l’inizio della produzione fonografica“, in: *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo*, hrsg. von Lorenza Guiot, Mailand 1995, S. 269–285.

Der dritte wesentliche Unterschied zu der Praxis von der Gramophone Company und Fonotipia ist der Umstand, dass nahezu alle von Pathé herausgegebenen Stücke tatsächlich auch auf Schallplatte erschienen sind – oft in mehreren Einspielungen von Sängerinnen und Sängern bekannter französischer Musik- und Varietétheater. Während bei der Gramophone Company und Fonotipia teilweise unklar ist, weshalb die Plattenfirmen den Aufwand betrieben haben, sich die Verwertungsrechte durch den Druck eines Notentextes zu sichern, dann aber von vielen Stücken keine einzige Aufnahme veröffentlichten, betrieb Pathé offensichtlich eine umfassende Verwertung seiner selbstverlegten Stücke. Nur den Umstand, dass diese Stücke exklusiv für ein neues Medium komponiert wurden, nutzte Pathé – anders als die Gramophone Company – nicht für Vermarktungszwecke.

Das Verfahren der Plattenfirmen, neue Werke exklusiv zu verlegen, hörte nach 1912 auf – zumindest im Bereich der Kunstmusik. Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang aber noch zwei spätere Sonderfälle: Edward Elgars *Carissima* (1914) und die Kompositionen, die 1927/28 anlässlich des Schubert-Wettbewerbs der Columbia Phonograph Company entstehen. Edward Elgar begeisterte sich zeitlebens für den Fortschritt der Technik und stand entsprechend aufgeschlossen auch der Schallplatte gegenüber.¹⁸⁹ Stücke wie *Salut d’amour* und *Land of Hope and Glory* gehörten zum Standardrepertoire der frühen Schallplattenindustrie.¹⁹⁰ Elgars direkte Auseinandersetzung mit der Schallplatte begann 1914, als er anfang, seine eigenen Kompositionen für die Gramophone Company einzuspielen.¹⁹¹ Als erste Komposition wurde *Carissima* am 20. Januar 1914 eingespielt¹⁹² – noch vor der eigentlichen Uraufführung am 15. Februar 1914 in der Royal Albert

¹⁸⁹ Vgl. Anm. 116.

¹⁹⁰ Während Elgar 1914 die Familie Leicester besuchte – der Sohn, Philip Leicester, hat den Besuch detailreich dokumentiert –, sprach er u.a. anderem darüber, dass er mit seinen Tantiemen aus Schallplatten- und Pianola-Aufnahmen zufrieden sei: „Told us that he was doing quite well out of gramophone & pianola royalties, at last. It had been a fight but at length they got the law altered. [...] Said he had received £ 60 in 6 month in royalties on gramophone records of *Salut d’amor* (I think it was – but maybe he meant on all his things)“, vgl. Philip Leicester, „2nd June 1914“, in: Edward Elgar, *Letters of a lifetime*, hrsg. von Jerrold Northrop Moore, Oxford 1990, S. 269–275, hier S. 271.

¹⁹¹ Aus diesem Anlass kürzte und arrangierte er seine Stücke häufig, um sie der noch defizitären Aufnahmetechnik anzupassen (siehe Kapitel 2).

¹⁹² Edward Elgar, Symphony Orchestra, *Carissima* (Elgar), HMV 967, Mx. Nr. al7762f, (Reissue auf: *Elgar conducts Elgar: The Complete Recordings 1914–1925*, Music & Arts CD-1257 (hier CD 1, Track 1)).

Hall. Die Schallplattenveröffentlichung sollte offenbar den Verkauf der Noten ankurbeln.¹⁹³ Die Besetzung von *Carissima* besteht aus Flöte, Oboe, B-Klarinette, Fagott, Horn in F, Kornett in B, Posaune (jeweils doppelt), Pauke, Harfe und Streicher.¹⁹⁴ Eine Partitur ist nicht erschienen. Lediglich das Stimmmaterial und vier Arrangements gab der Verleger Robert Elkin 1914 heraus – für Soloklavier, für Klavier und Violine, für Klavier und Cello sowie für Orgel. Es folgten Bearbeitungen für Klavier und Streicher (1920) sowie Blas- bzw. Militärkapelle (1924).¹⁹⁵

Eine zeitliche Nähe zwischen der Uraufführung eines Werks und dessen Einspielung durch den Komponisten war bei Elgar keineswegs selten. Dass die eigentliche Uraufführung allerdings im Aufnahmestudio stattfand, war neben *Carissima* nur noch bei den Stücken *Nursery Suite* (1930) und *Mina* (1932) der Fall und geht hier eher auf das Drängen der Plattenfirma zurück.¹⁹⁶ Gleichwohl komponierte Elgar nie exklusiv für die Schallplatte. Ein Verzicht auf eine konventionelle Uraufführung etwa scheint undenkbar gewesen zu sein. Im Fall von *Carissima* wie auch der ein Jahr später fertiggestellten Orchesterminiatur *Rosemary* (1915) ging es vielmehr darum, den Erfolg von *Salut d'amour* (1888) nachzubilden, das sich für eine breite Verwertung als geeignet erwiesen hatte.¹⁹⁷

Anders liegen die Dinge im Fall des internationalen Kompositionswettbewerbs, den die amerikanische Columbia Phonograph Company 1927 anlässlich des nahenden 100. Todestages von Franz Schubert ausschrieb. Komponisten waren aufgefordert, Schuberts Sinfonie in h-Moll, D 759 ‚Die Unvollendete‘ zu ‚vervollständigen‘.¹⁹⁸ Der erste Preis war mit 10.000 Dollar dotiert. Die Siegerkomposition sollte ferner auf Schallplatte bei Columbia erscheinen und von der Universal

¹⁹³ Vgl. Robert Anderson, *Elgar*, London 1993, S. 114.

¹⁹⁴ Vgl. Edward Elgar, „Carissima“, in: ders., *Short Orchestral Works* (= Elgar Complete Edition 23), hrsg. von David Lloyd-Jones, London 2015, S. 412–428, hier S. 412.

¹⁹⁵ Vgl. Christopher Kent, *Edward Elgar. A Thematic Catalogue and Research Guide*, London 2013, S. 320f.

¹⁹⁶ Vgl. Kent 2013, S. 396 und 406 sowie Moore 1974, S. 118 und 231.

¹⁹⁷ Für die Verortung von *Carissima* zwischen Elgars übrigen Salonstücken für Orchester vgl. David Lloyd-Jones, „Foreword“, in: Edward Elgar, *Short Orchestral Works* (= Elgar Complete Edition 23), hrsg. von David Lloyd-Jones, London 2015, S. i–xxii.

¹⁹⁸ Carola Finkel hat die Hintergründe des Wettbewerbs, die öffentliche Kritik sowie die Siegerkomposition von Kurt Atterberg umfassend untersucht. Ihre Ergebnisse werden im Folgenden in aller Kürze zusammengefasst, vgl. Carola Finkel, ‚Ich selbst bin ein unverbesserlicher Romantiker‘. Kurt Atterbergs *Sinfonien*, Marburg 2013, S. 220–270.

Edition verlegt werden. Aufgrund massiver Kritik an der Ausschreibung änderte Columbia zweimal die Wettbewerbsbedingungen, sodass letztlich nach einem „ein oder mehrsätzigen Orchesterwerk“ gefragt wurde, dass „von der Kraft der Melodie“ getragen werde, „ähnlich wie dies etwa in den Sinfonien von Schubert der Fall“ sei.¹⁹⁹ Sowohl die Forderung nach einem „kraftvoll sich darbietenden melodischen Gehalt“ als auch die Instrumentation, die „das Maß des klassischen Orchesters der Zeit Schuberts nicht wesentlich überschreiten“ sollte, waren aber möglicherweise weniger der Erinnerung an Schubert, als vielmehr den technischen Möglichkeiten der Schallaufzeichnung geschuldet. So oder so sahen sich Komponisten und Kritiker in ihrer kritischen Haltung gegenüber der Schallplattenindustrie, die gerade im deutschsprachigen Raum in den 1920er Jahren einer kompositorischen Auseinandersetzung mit dem Medium teilweise im Weg stand, bestätigt.

Das ganze Preisausschreiben ist nicht nur bezeichnend für das kulturelle Parvenütum, für das bigotte, äußerliche Pietätsgetue der Amerikaner – es ist leider auch symptomatisch für die Einstellung der gesamten Grammophonindustrie.²⁰⁰

Bei der Endausscheidung, die vom 16. bis 23. Juni 1928 in Wien stattfand, belegte den dritten Platz die *Sinfonia Brevis* von Czesław Marek, den zweiten Platz Franz Schmidt mit seiner dritten Sinfonie in A-Dur und den ersten Platz die sechste Sinfonie in C-Dur von Kurt Atterberg. Letzterer war darum bemüht, öffentlich bekannt zu machen – unter anderem durch ein Vorwort, das der Partitur der Universal Edition vorangestellt wurde²⁰¹ –, dass weite Teile seiner Sinfonie bereits fertiggestellt oder zumindest konzipiert waren, bevor er von dem Wettbewerb erfuhr und er daher nicht von der Ausschreibung in seiner kompositorischen Arbeit beeinflusst worden sei.²⁰² Ärgerlicher für Columbia war allerdings der Umstand, dass Atterberg seine Sinfonie nur knapp zwei Monate nach der offiziellen Ersteinspielung durch das Royal Philharmonic Orchestra unter Sir

¹⁹⁹ *Schubert-Zentnar-Feier. Internationaler Komponisten-Wettbewerb mit Preisen von insgesamt 20 000 Dollar* (= Deutsche Wettbewerbsbroschüre), zitiert nach: Finkel 2013, S. 224.

²⁰⁰ Heinrich Strobel, „Zeitschau“, in: *Melos 7* (1928), S. 492–497, hier S. 493.

²⁰¹ Vgl. Kurt Atterberg, „Wichtige Aufklärung“, in: ders., *Symphonie VI C-Dur op. 31*, Wien und Leipzig 1928, S. 2.

²⁰² Vgl. Finkel 2013, S. 231.

Thomas Beecham, am 18. Oktober 1928 mit dem Berliner Philharmonischen Orchester und für das konkurrierende Label Polydor selbst einspielte.²⁰³

Sei es als Werbemaßnahme, zur Erschließung neuer Einnahmequellen oder zum Schutz gegen urheberrechtliche Forderungen von traditionellen Musikverlagen – aus unterschiedlichen Gründen gaben Plattenfirmen Impulse, die eine Vielzahl an musikalischen Werken hervorgebracht haben. Bei einem Komponisten wie Ruggero Leoncavallo, der zwischen 1904 und 1911 zwölf Werke für die Schallplatte bei drei verschiedenen Plattenfirmen vorlegte, ist davon auszugehen, dass auch der Komponist ein begründetes Interesse daran hatte, mit Schallplattenfirmen zusammenzuarbeiten. Diese Kompositionen sind meist nur insofern medienpezifisch, als sie die Spieldauer der frühen Schallplatte nicht überschreiten, Rücksicht auf die Markterwartung nehmen und einer breiten Verwertung offen stehen. Nur Umberto Giordano und Giacomo Orefice nehmen die Schallplatte als Bestimmungsort des musikalischen Werks zum Anlass, deren Möglichkeiten produktiv zu nutzen. Reibungseffekte zwischen einem schriftbasierten Musikdenken und dem Dasein der Stücke auf Schallplatte gibt es daher kaum. Im Gegenteil – erst die Schriftlichkeit der Kompositionen ermöglichte es den Plattenfirmen ihr Repertoire urheberrechtlich zu sichern. Die französische Firma Pathé Frères betrieb ihre Verlegertätigkeit am konsequentesten. Das dabei entstandene Repertoire, das in mehrfachen originalen Einspielungen und als Noten überliefert ist, gewährt einen authentischen Einblick in das französische Musikleben abseits von Oper und Konzerthaus.

²⁰³ Vgl. Finkel 2013, S. 230, Thomas Beecham, Orchestra of the Royal Philharmonic Society, *Symphony No. 6 in C major* (Atterberg), Columbia L2160 bis L2163, Mx. Nr. WAX3962 bis WAX 3969 (alle D-LEdm [ohne Signatur]) und Kurt Atterberg, *Symphonie Nr. VI, C-Dur op. 31* (Atterberg), Grammophon 95193, 95194, 95195, Mx. Nr. 1424bm, 1425bm, 1426bm, 1427½bm, 1428bm, 1429½bm (alle D-LEdm [ohne Signatur]).

4. Schallaufzeichnung in der Debatte um die „Mechanisierung der Musik“

Während die Plattenindustrie nach dem Ende des Ersten Weltkriegs ihren Wachstumskurs fortsetzen konnte und das Grammophon nun einen festen Platz im Alltag der Menschen hatte, geriet die Schallplatte wegen ihres leichten Repertoires und der vermeintlichen Nichtbeachtung avantgardistischer Musik bei vielen Komponisten umso mehr in Misskredit.²⁰⁴ Erst über den Umweg einer generellen Hinwendung der Künste zum Maschinellen und Technischen wurde sie gemeinsam mit Selbstspielklavier, Rundfunk und später dem Tonfilm für Komponisten wieder relevant.

Mit dem Sieg des Flugzeugs, das bereits das immer noch aktuelle Auto überholt hat, sieht sich der Musiker einer neuen folgenschweren Tatsache gegenüber. Es ist die Übermaschine im Vergleich mit allen anderen, die schon Musik machten und weiter Musik machen werden. Am Klavier rang noch der Mensch als Musiker mit der Maschine. Er konnte sie beseelend beherrschen. Nun ist die Maschine fertig und im Zuge, ihn zu überwinden. Das entseelte, zum Schlagwerk werdende Klavier spricht von entgötterter Musik.²⁰⁵

So beschrieb Adolf Weissmann in seinem 1928 erschienenen Buch *Die Entgötterung der Musik* die Situation im empfundenen Maschinenzeitalter. Anschaulich spiegelt sich dieser Einzug einer Maschinenästhetik in die Musik in Stücken wie dem *Ballet mécanique* (1924) von George Antheil für u.a. vier Selbstspielklaviere (vierfach besetzt), zwei normale Klaviere, Schlagwerk, drei Xylophone, Sirene und drei Flugzeugpropeller, dessen erste öffentliche Aufführung 1926 im Pariser Théâtre des Champs Élysées für einen ähnlichen Skandal sorgte wie die Uraufführung von Strawinskys *Sacre*.²⁰⁶ Maschinen- und Sportbegeisterung, Tanz- und Jazzmusik, Amerikanismus und Neue Sachlichkeit – im Umfeld von derlei Zeit-

²⁰⁴ Vgl. Max Butting, *Musikgeschichte, die ich miterlebte*, Berlin 1955, S. 161.

²⁰⁵ Adolf Weissmann, *Die Entgötterung der Musik*, Berlin 1928, S. 15. Hindemith hatte im Hinblick auf den Ragtime aus seiner *Suite 1922* den Interpreten in einer „Gebrauchsanweisung“ dazu aufgefordert, das Klavier „als eine interessante Art Schlagzeug zu verwenden.“, Paul Hindemith, „Mode d’emploi – Direction for use!“, in: ders., *Klaviermusik I* (= Sämtliche Werke V, 9), hrsg. von Bernhard Billeter, Mainz 1990, S. 88.

²⁰⁶ Vgl. Jürgen Hocker, *Faszination Player Piano*, Bergkirchen 2009, S. 219f darüber hinaus Julia Schmidt-Pirro, *Georg Antheils Ballet Mécanique. Auf der Suche nach einer amerikanischen Musik*, Frankfurt am Main u.a. 2000.

erscheinungen wandten sich Komponisten mit ganz unterschiedlichen Ambitionen den neuen Medien zu: Objektivierung der Musik, Demokratisierung der musikalischen Rezeption, Erweiterung des musikalischen Klangarsenals. Vor allem im deutschsprachigen Raum entspann sich nach 1925 eine publizistisch geführte Debatte um die ‚mechanische Musik‘ bzw. ‚Mechanisierung der Musik‘²⁰⁷, die umfassend von Martin Elste, Mark Katz, Erica Jill Scheinberg und zuletzt Thomas Patteson nachgezeichnet wurde.²⁰⁸ Katz resümiert, dass die Schallplatte es nicht vermochte, die Hoffnungen der Komponisten auf ihre Nutzbarmachung für die kompositorische Arbeit zu erfüllen.²⁰⁹ Dabei sind die Versuche z.B. von Ernst Toch und Paul Hindemith, eine spezifische Grammophonmusik zu komponieren gar nicht so sehr gescheitert, wie es die Komponisten selbst ernüchert im Programmheft der *Neuen Musik Berlin 1930* darstellten.

Die Autoren möchten an diese mit unzulänglichen technischen Mitteln und ohne ausreichende Erfahrungen unternommenen Versuche nicht den strengen Maßstab eines Kunstwerkes angelegt wissen.²¹⁰

Nur treten in ihnen Reibungseffekte zwischen schriftbasiertem Musikdenken und der prinzipiellen Funktionsweise von Schallaufnahme offen zu Tage. Thomas Patteson hat die verschiedenen Vorstöße der 1920er und 30er Jahre auf dem Feld der mechanischen Musik überzeugend als ein Suchen nach Instrumenten für eine neue Musik beschrieben.²¹¹ Die Vorstellung von Schallplatte und Grammophon als mechanisches Musikinstrument reichte bis zu der eigentümlichen Vorstellung eines spezifischen Grammophonklangs. Zugleich wurde die

²⁰⁷ Innerhalb der Debatte gibt es keine Differenzierung zwischen den Begriffen ‚mechanische Musik‘ und ‚Mechanisierung der Musik‘. Unter beiden Begriffen werden gleichermaßen die mechanische Wiedergabe bestehender Musik, Originalkompositionen für neue Medien – wie Rundfunk und Schallplatte – sowie die Entwicklung neuer Musikinstrumente – wie das Sphärophon oder das Theremin – verhandelt.

²⁰⁸ Vgl. Elste 2016, S. 347–366, Katz 2010, hier S. 109–123, Erica Jill Scheinberg, *Music and the Technological Imagination in the Weimar Republic: Media, Machines, and the New Objectivity* [Diss.], Los Angeles 2007 und Thomas Patteson, *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*, Oakland 2016, hier S. 18–51.

²⁰⁹ Katz 2010, S. 120ff.

²¹⁰ Ohne Verfasser, „Originalwerke für Schallplatten“, in: *Neue Musik Berlin 1930* [= Programmheft], Berlin 1930, o. S., Wiederabdruck in: Josef Häusler, *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen*, Kassel 1996, S. 113.

²¹¹ Patteson 2016, S. 4f.

Schallplatte aber – in der Hoffnung, sie könne die Tonvorstellung des Komponisten authentisch aufzeichnen – wie ein Schriftmedium behandelt. Insofern sind die unterschiedlichen Beiträge zu einer spezifischen Grammophonmusik vor allem Versuche, die Schallplatte entweder als Schriftmedium oder als Musikinstrument für eine kompositorische Auseinandersetzung anschlussfähig zu machen. Dabei zeigt sich nicht selten, dass die Realität der analogen Schallaufzeichnung – im Gegensatz zum Selbstspielklavier – derlei Versuche unterläuft und stattdessen Ungenauigkeiten und Zufälligkeiten in den Produktionsprozess einträgt, die Notenschrift während ihres Monopols auf die Überlieferung von Musik von dieser hatte fernhalten können (bzw. in den Bereich der Interpretation ausgelagert hatte). Versuch und Experiment stellen in einem Aufschreibesystem von 1900 deshalb kein defizitäres Zwischenstadium dar, sondern treten legitim an die Stelle der musikalischen Komposition.

Hans Heinz Stuckenschmidt stieß mit seinem provokanten Artikel über „Die Mechanisierung der Musik“, der 1925 in der Zeitschrift *Pult und Taktstock* veröffentlicht wurde, eine Debatte über die Chancen und Gefahren von Selbstspielklavier und Schallplatte für das Musikleben an.²¹² Die Ausgangslage skizzierte Stuckenschmidt düster: große Symphonieorchester hätten keine Zukunft angesichts eines Publikumsschwundes und fehlender finanzieller Mittel. Darüber hinaus werde neue Musik spieltechnisch immer anspruchsvoller und übersteige die Leistungsfähigkeit des menschlichen Interpreten. Dieser status quo paart sich bei Stuckenschmidt mit einem radikalen Verständnis musikalischer Interpretation: „Je ‚objektiver‘ der Interpret, desto besser die Interpretation.“²¹³ Die Mechanisierung der Musik ist für Stuckenschmidt da nur die logische Konsequenz.

²¹² Hans Heinz Stuckenschmidt, „Die Mechanisierung der Musik“, in: *Pult und Taktstock* 2 (1925), S. 1–8. Die Diskussion um das Für und Wider der Schallplatte begann allerdings früher. Schon 1904 beklagte Richard Batka im *Kunstwart* die umgreifende „Musik-Mechanitis“, die ein Verkümmern der Hausmusik bedeute, worauf Engelbert Humperdinck mit einem gelassenen Plädoyer für die Schallplatte antwortete. Richard Batka, „Musik-Mechanitis“, in: *Der Kunstwart* 18 (1904/05), S. 114 und Engelbert Humperdinck, „Mechanische Musik“, in: *Der Kunstwart* 19 (1905), S. 39f., vgl. Elste 2016, S. 349f.

²¹³ Stuckenschmidt 1925, S. 4.

Bereits in Stuckenschmidts Artikel deutet sich die problematische Verortung von Grammophon und Schallplatte zwischen Instrument und Aufzeichnungsmedium an. Er grenzt „zwei Gruppen mechanischer Musikinstrumente“ – u.a. das Selbstspielklavier und das Grammophon – aufgrund der wesentlich verschiedenen Art der Tonerzeugung gegeneinander ab, attestiert dann jedoch beiden eine gleichermaßen „authentische Notation“, die er der Notenschrift mit ihren „Kautschukbegriffen“ zur Dynamik, Phrasierung und dem Tempo gegenüberstellt.²¹⁴ Mit dieser authentischen Notation könne der Komponist nach einigem Studium sowohl in der „Reliefschrift“ des Selbstspielklaviers als auch in der „Wellenschrift“ der Schallplatte „die Gestalt des Kunstwerks“ mit „mathematischer Präzision“ festlegen.²¹⁵ Stuckenschmidt bezieht sich hinsichtlich der kompositorischen Verwendung der Schallplatte auf Gedanken von László Moholy-Nagy, der vorgeschlagen hatte, ein „Ritzschrift-ABC“ aus stark vergrößerten Schallaufnahmen zu abstrahieren, Kompositionen mithilfe dieser Schrift zu zeichnen und anschließend fotomechanisch verkleinert wieder auf einer Schallplatte zu speichern.²¹⁶

An diesem Verfahren wird schnell Kritik laut. Heinz Pringsheim äußerte in einem umfangreichen Artikel in der *Allgemeinen Musik Zeitung* starke Zweifel daran, dass der menschliche Geist es leisten könne, die Wellenschrift der Schallplatte mit ihren „unendlich kleinen Variationen der Wellenlinien“ zu beherrschen.²¹⁷

Trotz der starken Vergrößerung, die wenigstens einer geübten Hand die Ausführung der Wellenlinien ermöglichte, bliebe aber die Schwierigkeit bestehen, dass der Bruchteil einer kleinen Kurve die Summe der gleichzeitig erklingenden Tonhöhen, Klangfarbenmischungen und Tonstärken bezeichnet. Wie viele solcher Kombinationen und Kombinationsfolgen sind denkbar?²¹⁸

²¹⁴ Stuckenschmidt 1925, S. 5f.

²¹⁵ Stuckenschmidt 1925, S. 8.

²¹⁶ Vgl. László Moholy-Nagy, „Neue Gestaltung in der Musik. Möglichkeiten des Grammophons“, in: *Der Sturm* 7 (1923), S. 102–106. Schon 1910 beschrieb der Musikkritiker Alexander Dillmann die Idee, die „Schallwellengravierung“ unter dem Mikroskop zu studieren und sie direkt in eine Wachsmatrize zu ritzen um „einen Sänger von einem unbegrenzten Stimmumfang mit beliebigem Timbre zu konstruieren“, Alexander Dillmann, „Das Grammophon“, in: *Münchener Neueste Nachrichten* (21.01.1910), Vorabend-Blatt, S. 1, nachgedruckt in: *Die Stimme des Herrn. Zeitschrift für Grammophonkunst* 1 (1909/10), S. 11, zitiert nach Elste 2016, S. 347.

²¹⁷ Hierzu auch Elste 2016, S. 354.

²¹⁸ Heinz Pringsheim, „Die Mechanisierung der Musik“, in: *Allgemeine Musik Zeitung* (1925), S. 289–292, hier S. 290.

Bemerkenswert ist Pringsheims Hinweis auf den Zusammenhang von musikalischer Medialität und musikalischem Denken. So sei eine Partitur ja „nicht nur die zur praktischen Ausführung eines Musikstückes notwendige Unterlage, sondern auch die in sich vollkommen logische Darstellung des gleichzeitig synthetischen und analytischen musikalischen Denkvorgangs.“²¹⁹ Unter Inkaufnahme von Unbestimmtheitsstellen ermögliche die musikalische Notenschrift durch ihre „Einfachheit und Beweglichkeit“ eine Klarheit des Denkens, hinter die ein Musikdenken in „fertigen Klangkomplexen“ nur zurückfallen könne. Wenn Pringsheim rhetorisch nach einer „ganz neuen Art des musikalischen Denkens“ fragt, benennt er damit eine der grundlegendsten Herausforderungen, die sich der musikalischen Produktion nach der „Sprengrung des Schriftmonopols“²²⁰ stellte.

Auch Paul Hindemith, der sowohl Originalkompositionen für Selbstspielklavier als auch für Schallplatte vorlegte und als Fürsprecher der Mechanisierung der Musik gelten muss, äußerte seine Zweifel an Stuckenschmidts Zukunftsvision.

Die Versuche, musikalisches Geschehen auf Grammophonplatten und Phonographenplatten manuell einzuritzen, kommen einstweilen nicht in Frage. Bis heute ist man lediglich in der Lage, ganz einfache Verhältnisse darstellen zu können, z.B. bestimmte Vokale in Verbindung mit bestimmten Tonhöhen. Von hier bis zur Erzeugung selbst unkompliziertester musikalischer Gebilde ist ein außerordentlich weiter Weg. Ich glaube nicht, dass diese Aufzeichnungsart jemals für die musikalische Praxis verwendbar zu machen ist.²²¹

Prinzipiell haben Pringsheim und Hindemith Recht behalten. Der Idee eines Ritzschrift-ABCs nahegekommen ist erst Rudolf Pfenninger mit der Musik zu seinem Unterwassertrickfilm *Pitsch und Patsch* (1932), die er auf eine Filmtone Spur gezeichnet hatte.²²² Innerhalb der Filmmusik gibt es längere melodische Abschnitte – den beiden Fischen Pitsch und Patsch ist eine wiederkehrende Melodie

²¹⁹ Pringsheim 1925, S. 290.

²²⁰ Kittler 1995, S. 519.

²²¹ Paul Hindemith, „Zur mechanischen Musik“ [1927], in: ders., *Aufsätze, Vorträge Reden*, hrsg. von Gisela Schubert, Zürich und Mainz 1994, S. 19–24, hier S. 20.

²²² Rudolf Pfenninger, *Pitsch und Patsch* (= Tönende Handschrift II), Münchener Lichtspielkunst AG 1932, wiederveröffentlicht auf: *Animierte Avantgarde. Der künstlerische Animationsfilm im Deutschland der 20er und 30er Jahre*, Berlin 2011, hier 15'35" bis 24'44", hierzu ausführlich Thomas Levin, „Töne aus dem Nichts“. Rudolf Pfenninger und die Archäologie des synthetischen Tons“, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, hrsg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 313–355.

zugeordnet –, rein illustrative Passagen, die überwiegend aus Glissandi bestehen und kurze Geräuscheinwürfe ohne erkennbare Tonhöhen (Abbildung 7). Die Kompositionen stammen von dem österreichischen Komponisten und Dirigenten Friedrich Jung. Grundsätzlich hielten Jung und Pfenninger an der Verwendung des zwölfstufigen Tonsystems fest. Es wird – abgesehen von den kurzen Geräuscheinwürfen – lediglich eine Klangfarbe mit einem einfachen harmonischen Spektrum aus Grundton und erstem Oberton verwendet und die dynamische Gestaltung beschränkt sich auf die zwei Abstufungen laut und leise.

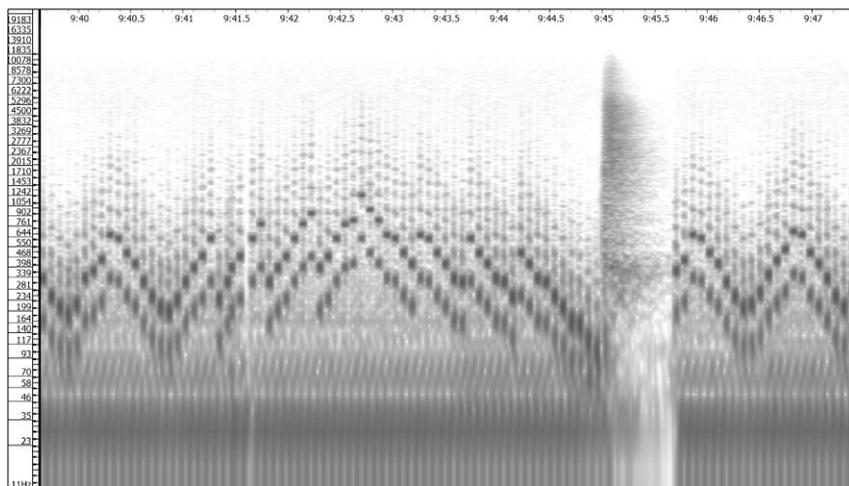


Abbildung 7: Rudolf Pfenninger und Friedrich Jung, Spektrogramm der Filmmusik zu *Pitsch und Patsch*, 9'40" bis 9'47", illustrative Glissandi und Geräusch²²³

Die „unendlichen Differenzierungen der Tonhöhe“ und „Mannigfaltigkeit der Klänge“, von deren kompositorischer Nutzung Stuckenschmidt schwärmte²²⁴, strebte Pfenninger mit seiner tönenden Handschrift nicht an. Sie wäre auch auf dem Tonfilm ebenso wenig realisierbar wie auf der Schallplatte. Beiden Medien fehlt – anders als Notenschrift – ein zugrundeliegendes Ordnungssystem, das es ermöglicht, sie als Schrift zu verwenden oder gar mit ihr zu komponieren. Zwar

²²³ *Animierte Avantgarde* 2011, Kapitel „Tönende Handschrift I, II und III“.

²²⁴ Stuckenschmidt 1925, S. 8.

können Tonfilm und Schallplatte reale und noch so komplexe Klänge exakt speichern – ihr Vorteil gegenüber der mit Symbolen operierende Notenschrift –, die Verwendung des Tonfilms als Schriftmedium zwingt umgekehrt aber zu einer radikalen Vereinfachung der Mittel, die – wie von Pringsheim prophezeit – hinter die Möglichkeiten einer Partitur zurückfällt.

Der Herausgeber von *Pult und Taktstock*, der sich selbst in einem kurzen Vorwort von Stuckenschmidts Artikel distanzierte, rief die Leser auf, in Zuschriften an die Redaktion ihre Meinung zu äußern.²²⁵ Die ablehnenden Beiträge mehrere Komponisten – darunter Walter Braunfels, Ernst Krenek, Heinz Tiessen und Hans Gál – wurden in der folgenden Ausgabe abgedruckt. Anders als Hindemith und Pringsheim ließen sich die Kritiker aber kaum auf Stuckenschmidts Idee ein, Selbstspielklavier und Schallplatte für die kompositorische Arbeit zu verwenden. Sie arbeiteten sich stattdessen an seiner Prognose ab, dass zukünftig an die Stelle der Interpretation die authentische Klangvorstellung des Autors trete, mit dem Hinweis, dass es einer mechanisierten Musik an zweierlei fehle: Leben und Geist.

Das Kunstwerk führt neben seiner geistigen ‚an sich‘ Existenz ein anderes pulsierendes Leben, welches nicht nur durch das Novum der Darstellung des Werkes durch einen nachschaffenden Künstler, sondern auch durch die unbewusste, aber oft suggestive Einwirkung der Schar der Hörer auf den nachschaffenden Künstler entsteht.²²⁶

Der Komponist ist so sentimental, zu wünschen, an seinem Werke möge sich der Geist anderer zu spontaner Eigenbewegung, Eigenbetätigung entzünden. Dies ist Leben und Lebendigkeit der Kunst und das ist wertvoller als ein Museum von Endgültigkeiten.²²⁷

Die Debatte um die Mechanisierung der Musik findet aber nicht nur in der Zeitschrift *Pult und Taktstock* statt. Stuckenschmidt selbst veröffentlichte ähnliche Artikel noch in zahlreichen anderen Zeitschriften.²²⁸ Und spätestens als für die

²²⁵ *Pult und Taktstock* 2 (1925), S. 1.

²²⁶ Walter Braunfels, [ohne Titel], in: *Pult und Taktstock* 2 (1925), S. 36.

²²⁷ Heinz Tiessen, „Zur Mechanisierung der Musik“, in: *Pult und Taktstock* 2 (1925), S. 61f.

²²⁸ Thomas Patteson hat die Chronologie der Stuckenschmidt-Beiträge rekonstruiert: „Mechanisierung der Musik“ (*Ma*, 1924), „Die Mechanisierung der Musik“ (*Pult und Taktstock*, 1925), „Die Mechanisierung der Musik“ (*Das Kunstblatt*, 1925), „Mechanisierung“ (*Musikblätter des Anbruch*, 1926), „Mechanische Musik“ (*Der Auftakt*, 1926), „Mechanische Musik“ (*Der Kreis*, 1926), „Mechanische Musik“ (*Schallkiste*, 1926), „Machines. A Vision of the Future“ (*Modern Music*, 1927), vgl. Patteson 2016, S. 175, hierzu auch Scheinberg 2007, S. 25–72 und Elste 2016, S. 351.

Donaueschinger Kammermusiktage 1926 unter der maßgeblichen Programmleitung von Paul Hindemith zahlreiche Originalkompositionen für mechanische Musikinstrumente entstanden waren²²⁹, war das Thema allgegenwärtig: Sowohl die *Musikblätter des Anbruch* als auch *Der Auftakt* widmeten noch im gleichen Jahr jeweils ein ganzes Heft dem Thema „Musik und Maschine“. Ab 1928 normalisiert sich die Debatte dahingehend, dass die renommierten Musikzeitschriften Rubriken für „Mechanische Musik“ einrichten, in denen neben Meinungsbeiträgen auch Schallplattenkritiken veröffentlicht wurden.

Eng mit dem Hinweis auf den mangelnden Geist und die fehlende Lebendigkeit bei der mechanisierten Wiedergabe eines musikalischen Werks hing die Sorge zusammen, dass die Schallplatte das häusliche Musizieren verdränge. Positiv wurden dagegen der pädagogische Nutzen der Schallplatte im Sprach- und Musikunterricht sowie die Demokratisierung des Musikhörens und die Verbreitung neuester Musik auch in entlegene Gegenden genannt: „Denn die Schallplatte kann neue Musik an alle diejenigen verstreut und fern von den großen Städten lebenden Menschen herantragen, denen sie sonst nicht zugänglich ist.“²³⁰ Das wiederum führt zu scharfen Appellen in Richtung der Plattenindustrie, sie möge doch nicht nur dem Publikumsgeschmack hinterhereilen, sondern den jungen avantgardistischen Komponisten ein Forum bieten.

Mit der Gewohnheit, Salonkapellen, die man entweder allabendlich im Kaffeehaus oder im Radio sowieso hören kann, alle populären Musikstücke spielen zu lassen, müsste endlich gebrochen werden.²³¹

In einem ungewöhnlich freimütigen Artikel, der immerhin im Sonderheft der *Musikblätter im Anbruch* erscheint, erteilt Ernst Viebig, Komponist und Aufnahmeleiter von Electrola, diesen Forderungen eine deutliche Absage. Musik brauche um zu wirken keinen Intellekt, nicht „den Transformator ‚Geist‘“, sondern ziele auf das „Seelenzentrum“.

²²⁹ In den Folgejahren standen bei den Musikfesten Deutsche Kammermusik Baden-Baden und Neue Musik Berlin 1930 ferner Originalwerke für den Rundfunk, den Tonfilm, elektrische Musikinstrumente und die Schallplatte auf dem Programm, vgl. Häusler 1996, S. 427–431.

²³⁰ Hans Mersmann, Eberhard Preußner u.a., „Strawinsky auf der Schallplatte“, in: *Melos* 9 (1930), S. 137.

²³¹ Walter Gronostay, „Die Gebrauchsmöglichkeiten der Schallplatte“, in: *Die Musik* 21 (1929), S. 440.

Die Sprechmaschinenaufnahme unbekannter Musik oder eines unbekanntes Künstlers hat diesen oder jene noch nicht bekanntgemacht. Wo finden sich die Mäzene, die Hunderttausende geben für die Plattenherstellung neuer Musik. Die Idealisten von 1926 sind taub, wenn es um Geld geht. [...] Die Plattenfirma kann nicht beginnen. Sie muss verdienen, um leben, um fruchtbarer Faktor im Wirtschaftsgetriebe sein zu können.²³²

Abseits der oft polemisch geführten Debatte diagnostizierten mehrere Beobachter des Musiklebens einen Zusammenhang zwischen der veränderten Medialität von Musik und aktuellen kompositorischen Umbrüchen. So konstatierte der Musikwissenschaftler Erich Katz, dass die gegenwärtige Musik in vielerlei Hinsicht an die Grenzen der rationalen Notenschrift stoße. Die Idee, die Schallplatte „als direktes Aufzeichnungsmittel von Kompositionen nutzbar zu machen“, sei nur die „folgerichtige Konsequenz“.²³³ Umgekehrt erkannte Erich Dörlemann im modernen Tanz und der Schallplatte die Antizipation eines „neuen Klangideals“.

Der Klangcharakter des modernen Tanzes, der Radioübertragung und der Grammophonplatte trägt bereits in rudimentärer Weise das neue Klangideal in sich: mit geradezu erstaunlicher Konsequenz erreicht nämlich der moderne Tanz eine klangliche Grundierung, in der die akkordlich-funktionalen Komplexe immer mehr einer ‚bruitistischen‘ Geräuschmusik weichen. So lange nicht die mechanische Klangflächengrundierung an die Stelle der bisherigen Geräusche treten kann, hat wohl der moderne Tanz seine Endgültigkeit noch nicht erreicht. Aber wie schon auf die blühende Melodik über der komprimierten Cembalogrundierung hingewiesen wurde, so ist auch der süße Zauber etwa einer Bluesmelodik nur in der dualen Kontrastierung einer immer mehr zunehmenden Zerlösung der akkordlichen Grundierung zum Klangeräusch verständlich [...].²³⁴

Dörlemanns Vorstellung von einem spezifischen Klangcharakter der Schallplatte läuft der Forderung nach einem möglichst transparenten Medium, dessen Aufgabe die originalgetreue Reproduktion ist, entgegen. Was Dörlemann nur vage andeutet, konkretisiert Robert Beyer – späterer Mitbegründer des Studios für Elektronische Musik in Köln. Grammophon, magnetische Stahlsaite und

²³² Ernst Viebig, „Zur Psychologie der Sprechmaschinen-Aufnahme“, in: *Musikblätter des Anbruch* 8 (1926), S. 359–363.

²³³ Erich Katz, „Notationsfragen in der gegenwärtigen Musik“, in: *Melos* 5 (1925/26), S. 98–103, hier S. 102.

²³⁴ Erich Dörlemann, „Historismus im Schaffen der Gegenwart“, in: *Die Musik* 20 (1927), S. 174–178, hier S. 178.

Tonfilm schließen der Musik nach Beyer einen „Klangfarbenbereich fast kosmischer Weite“²³⁵ auf. Dieser unendliche Möglichkeitsraum sei von keiner Musiktheorie erschlossen und kenne weder den abstrakten Einzelton noch die Note, die symbolisch auf ihn verweise. Musikalische Produktion im Sinne von Komposition sieht Beyer dadurch an ihrem natürlichen Ende.

Die Entwicklung ist heute weit, ja sehr weit vorgeschritten, sozusagen bis an die letzte Grenze, die ‚komponierend‘ noch erreichbar. Die Neuartigkeit des Endes lässt erhoffen, dass der Anfang in einer ganz anderen Form wie bisher vorgehen wird. Es mag schwer sein, das gewohnte Denken aufzugeben, die Grenze von außen zu sehen. Wir sagen: ‚die Komposition‘ ist nicht fähig, die ‚kommende Musik‘ einzuleiten.²³⁶

Und weiter:

Die ‚kommende Musik‘ wird jenseits einer von ‚Hand und Lippe hervorgerufenen Instrumentation‘ stehen, jenseits einer letzten stabilen Grenze, einer Reihe ‚tönender Punkte‘, einer Tastatur, die der Geist wählend, ordnend und formend in die Möglichkeiten der menschlichen Anatomie eingebaut, gleichsam auf den Atem, den gehaucht wie den transformierten der Hand, und die Weite seines Pendelschlages hin entworfen hat [...]. Das Phänomen des ‚kommenden Klanges‘ wird jenseits einer Klangqualität ‚Ton‘ stehen, deren unteilbare Einheit wir letztlich von einer Musik aus verstehen müssen, die getragen wird von der ‚Stimme‘, einer fortlaufenden und fließenden ‚Stimm‘-Führung, die heute noch ‚Mehrstimmigkeit‘ ist. [...] Dieses zu erkennen, ist nicht nur logisch und konsequent im Hinblick auf die neue Art der Tonerzeugung, die Mächtigkeit ihrer Form und ihre Möglichkeiten, die neue Art der Schrift, welche die Natur selbst ist, und hinter der ein kosmischer Klang steht, welcher sich eben nicht mehr in die umkreisende Note einfangen lässt, in einen Ton von der klar und scharf umrissenen Prägnanz und Abgegrenztheit wie bisher, ein punktförmiges und endliches Singen. Sondern die internen Probleme der ‚kommenden Musik‘, wie das der Klangfarbenmelodie, der gleitenden enharmonischen Skala, um nur einige anzuführen, fordern den ‚neuen Ton‘ zu ihrer Lösung und Stabilisierung. Denn letzten Endes muss es sinnlos sein, ein Klangfarbenreich von fast grenzenloser Weite in einem vierstimmigen Satze vollenden zu wollen!²³⁷

Der entscheidende Unterschied gegenüber Moholy-Nagys und Stuckenschmidts Idee eines Ritzschrift-ABCs ist Beyers Hinweis auf die fehlende geistige Ordnung innerhalb des neuen Möglichkeitsraumes. Wie sich die musikalische Produktion dennoch diesen Möglichkeitsraum erschließen kann und was mit der Instanz des Komponisten geschieht, lässt Beyer – wie zuvor Pringsheim – allerdings offen.

²³⁵ Robert Beyer, „Das Problem der ‚kommenden Musik‘“, in: *Die Musik* 20 (1928), S. 861–866, hier S. 863.

²³⁶ Beyer 1928, S. 862.

²³⁷ Beyer 1928, S. 863f.

Auf besonders fruchtbaren Boden fiel die Debatte um die Mechanisierung der Musik zunächst jedoch nicht bei der Schallplatte, sondern beim Selbstspielklavier. Diese mechanischen Musikinstrumente können mithilfe von Luftdruck selbsttätig musikalische Werke wiedergeben. Die Steuerungsinformationen werden auf austauschbaren, perforierten Papierrollen gespeichert. Es hat sich etabliert, bei Selbstspielklavieren zwischen Kunstspiel- und Reproduktionsklavieren zu unterscheiden.²³⁸ Beim Kunstspielklavier wurde auf der gestanzten Rolle lediglich der Verlauf von Tonhöhen und -dauern gespeichert, während die Gestaltung von Dynamik und Tempo nach wie vor einem Interpreten zufiel, der mithilfe von Reglern am Instrument das auf der Rolle gespeicherte Stück ‚interpretierte‘. Ob sich die Besitzer von Kunstspielklavieren in der Praxis tatsächlich die Mühe einer angemessenen Interpretation gemacht haben, ist allerdings fraglich. Es handelt sich bei den Rollen für Kunstspielklaviere wie das Pianola jedenfalls nicht um Aufnahmen einer Interpretation, sondern um exakte Transkriptionen der Notentexte auf die maschinenlesbaren Rollen. Für Reproduktionsklaviere wie das Welte Mignon spielten dagegen berühmte Interpreten Werke ein, wobei auch agogische und dynamische Nuancen aufgezeichnet wurden. Zwar entstehen im ‚Aufnahmeprozess‘ lediglich Markierungen auf einer Papierrolle, die anschließend gestanzt werden und im Zuge dessen einen Korrekturprozess durchlaufen, dennoch haben sich Rollen für Reproduktionsklaviere als relativ authentische Quellen insbesondere hinsichtlich der Tempogestaltung erwiesen.²³⁹

Selbstspielklaviere waren zwar wesentlich teurer und weniger verbreitet als Grammophon und Radio und auch für sie wurde leichtes Repertoire von den Herstellern vertrieben, dennoch begegneten Komponisten dem Instrument wesentlich aufgeschlossener als der Schallplatte. Erst gegen Ende der 1920er Jahre beendete die Weltwirtschaftskrise und die Konkurrenz durch Radio und

²³⁸ Vgl. Andreas Ballstaedt, „Das Klavier als Maschine. Eine Skizze über den Zusammenhang von Klavierspielapparate-Theorien des Klavierspiels und mechanischer Musik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts“, in: *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung*, hrsg. von Arnfried Edler und Sabine Meine, Augsburg 2002, S. 153–161, hier S. 156f.

²³⁹ Für eine Diskussion hinsichtlich der Authentizität der Aufnahme siehe Hocker 2009, S. 173–193 und Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk*, Laaber 1996, S. 26–41.

Schallplatte die Erfolgsgeschichte der Selbstspielklaviere. Da auf den Papierrollen keine Klang-, sondern Steuerungsinformationen gespeichert wurden und die Tonerzeugung über die herkömmliche Klaviermechanik geschah, hatte das Selbstspielklavier weder mit Störgeräuschen noch mit einem eingeschränkten Frequenzgang zu kämpfen – ein großer Vorteil gegenüber Grammophon und Radio. Komplexeste Rhythmen, für einen Menschen unspielbare Griffe, hohes Tempo – die Maschine versprach die Musik zu objektivieren und weit über die Leistungsfähigkeit des menschlichen Interpreten zu tragen. Gleichzeitig war das Selbstspielklavier – anders als die Schallplatte – für die kompositorische Praxis vollkommen anschlussfähig: Den Komponisten stand weiterhin der traditionelle Tonraum zur Verfügung. Einzig die relativen Zeitwerte der Notenschrift wandelten sich im Fall eines Reproduktionsklaviers auf der Papierrolle in absolute Zeitdauern. Wenn Hindemith daher seine *Toccatà für Welte-Mignon* (1926) unmittelbar auf die Papierrolle gezeichnet hat, schaltet er zwar tatsächlich die Instanz des Interpreten aus, kann unspielbare Grifffolgen realisieren und legt den Zeitverlauf seiner Komposition eindeutig fest – trotzdem trennt ihn von Stuckenschmidts Idee eines akustischen Ritzschrift-ABCs der prinzipielle Bruch zwischen zwei Aufschreibesystemen. Die gestanzte Papierrolle bleibt hinsichtlich der Informationsdichte, die sie speichert, dem Notentext sehr viel näher als der Schallaufzeichnung.

Zahlreiche Kompositionen für Selbstspielklaviere entstanden bereits 1917 für die Aeolian Company – darunter Werke von Igor Strawinsky, Alfredo Casella und Gian Francesco Malipiero –, 1926 für das Donaueschinger Kammermusikfest und 1927 für die Deutsche Kammermusik Baden-Baden – darunter Werke von Paul Hindemith, Ernst Toch und Hans Haass.²⁴⁰ Bei nahezu allen Originalkompositionen ist die kompositorische Absicht erkennbar, das Wegfallen der Grenzen der menschlichen Leistungsfähigkeit auszunutzen. Auf andere Weise medien-spezifisch sind die Kompositionen von Igor Strawinsky und Hans Haass: In seiner *Etude pour pianola* (1917) verarbeitet Strawinsky nach eigener Aussage akustische Eindrücke aus dem Nachtleben von Madrid – darunter auch das

²⁴⁰ Für eine Liste der Originalkompositionen für Selbstspielklaviere siehe Hocker 2009, S. 307–319.

Tönen der mechanischen Klaviere und Musikautomaten aus den Kneipen.²⁴¹ Indem Strawinsky in einer Komposition für ein Selbstspielklavier explizit Selbstspielklaviermusik zitiert, ist seine *Etude pour pianola* nicht nur aufgrund ihrer Unspielbarkeit für einen menschlichen Interpreten, sondern auch auf musiksemantischer Ebene eine Originalkomposition für Selbstspielklavier.²⁴² Auf vollkommen andere Weise medien-spezifisch ist das *Intermezzo* von Hans Haass, Aufnahmeleiter der Firma Welte, das dieser offensichtlich nach graphischen Kriterien auf die Papierrolle zeichnete.

Die Wendung der relativen in absolute Zeitauern bedeutet allerdings nicht die Objektivierung der Musik, die die Debatte um die Mechanisierung der Musik als zentrales Argument durchzog. Im Gegenteil – sie befördert vielmehr eine „Ästhetik des Ungenauen“²⁴³, die durch die Schallplatte nur mehr potenziert wurde. Ludwig Riemann hatte 1911 eine Aufnahme des Klavierstücks *Erotik* op. 43,5 von Edvard Grieg untersucht, die der Komponist für ein Reproduktionsklavier eingespielt hatte. Riemann untersuchte die Gleichzeitigkeit des Akkordanschlags²⁴⁴, die dynamischen Verhältnisse zwischen den einzelnen Anschlägen, rhythmische

²⁴¹ Igor Strawinsky, „Erinnerungen“ (= *Chroniques de ma vie*, 1936), in: ders., *Erinnerungen. Musikalische Poetik* (= *Schriften und Gespräche I*), Mainz und London 1983, S. 25–172, hier S. 83, vgl. Rex Lawson, „Etude pour Pianola by Igor Strawinsky“, in: *Pianola Journal* 5 (1993), S. 4–22, hier S. 5 und Maureen A. Carr, *After the Rite. Strawinsky's Path to Neoclassicism (1914–25)*, New York 2014, hier S. 121–131.

²⁴² Strawinsky stand der Verwendung neuer Medien ohnehin aufgeschlossen gegenüber. 1925 legte er mit seiner *Serenade en La* für Klavier auch eine Komposition für die Einspielung auf Schallplatte vor (für eine detaillierte Werkbetrachtung siehe Bonna J. Boettcher, *A study of Strawinsky's Sonata pour piano (1924) and Sérénade en la*, San Francisco 1991 und zuletzt Carr 2014, hier S. 263–303). Anlass für die Komposition war die Unterzeichnung eines zweijährigen Plattenvertrags mit der Firma Brunswick, der ihm für die jährliche Einspielung von vier Plattenseiten insgesamt \$ 8.000 zusicherte (vgl. Robert Craft, „Correspondence with G. P. Beliankin“, in: Igor Strawinsky, *Selected Correspondences*, Bd. 2, hrsg. von Robert Craft, London 1984, S. 261–292, hier S. 262). Die vier Sätze der *Serenade en La* – Hymne, Romanza, Rondoletto und Cadenza Finala [sic] – passen jeweils auf eine Schallplattenseite. Die Erstveröffentlichung erfolgt im Druck bei Edition Russe de Musique. Eine eigene Einspielung ließ bis 1934 auf sich warten (Igor Strawinsky, *Sérénade en la pour piano* (Strawinsky), Columbia F 139 und F 140, Mx. Nr. CL 4970 bis CL 4973 (US-SB 004091765)). 1930 schrieb Strawinsky zudem in einem kurzen Text für die Hauszeitschrift der Carl Lindström AG von einer Musik, die speziell für das Grammophon komponiert worden sei und deren originale Gestalt nur auf einer Schallplatte überliefert werden könne. Dies sei das „Endziel des eigens für die Schallplatte schaffenden Komponisten der Zukunft“, vgl. Igor Strawinsky, „Meine Stellung zur Schallplatte“, in: *Kultur und Schallplatte* 1 (1930), S. 65. Aussagekräftiger hinsichtlich Strawinskys Position in der Frage der Mechanisierung der Musik ist dessen Oper *Le Rossignol*, in der eine Nachtigall mit ihrer mechanischen Kopie konfrontiert wird (siehe Kapitel 7).

²⁴³ Ludwig Riemann, *Das Wesen des Klavierklanges und seine Beziehungen zum Anschlag*, Leipzig 1911, S. 68.

²⁴⁴ Vgl. Riemann 1911, S. 91.

Abweichungen vom Notentext bis hin zu Hinzufügungen und Weglassungen von Tönen²⁴⁵. Die agogische Gestaltung fiel aus der Untersuchung heraus, weil Riemann die auf der Notenrolle gespeicherte Einspielung in Notenschrift retranskribiert hatte. Die Geräuschhaftigkeit der Darstellung wurde ohnehin nicht von der Notenrolle erfasst. Dennoch wies Riemann auf die „Ästhetik der Nebengeräusche und des Ungenauen im Klavierspiel“ hin, die dem Interpreten gestatten „eigenes Leben dem Kunstwerk einzuhauchen“.²⁴⁶ Bezeichnend ist seine Anmerkung, dass diese Ästhetik des Ungenauen erst durch die Möglichkeit der Aufzeichnung wahrnehmbar wird:

Der Zufall gab mir Gelegenheit, dem fluktuierenden Wesen unserer Kunst mit einem praktischen Beispiel zu Leibe zu rücken, da uns in der Regel die Ungenauigkeiten nicht in das Bewusstsein treten. In der Technik der Klavierspielapparate gibt es eine Erfindung, die es ermöglicht, das persönliche Spiel auf eine Papierrolle zu übertragen [...].²⁴⁷

Nur in Ausnahmefällen wurde eine solche Ästhetik des Ungenauen jedoch ins Produktive gewendet. Weitaus häufiger bedeutete musikalische Produktion im 20. Jahrhundert ein Bemühen ihr entgegenzuwirken. Was Ludwig Riemann noch als subjektives Kunstwerk des nachschaffenden Künstlers anerkannte, wurde mit der Verbreitung der Schallplatte, die keine nachträgliche Korrektur erlaubte, zunehmend als Makel empfunden – nicht nur wegen der außermusikalischen Störgeräusche, sondern auch wegen interpretatorischer Freiheiten und Ungenauigkeiten, die mit der Schallplatte beliebig oft wiederholbar wurden. Erst die Möglichkeit der Nachbearbeitung durch das Tonband führte dazu, dass Interpretationen musikalischer Werke zunehmend zu einer Makellosigkeit hinsichtlich der Wiedergabe des musikalischen Textes tendierten. Ausgerechnet der Eingriff der gestaltenden menschlichen Hand in das Kontinuum der analogen Schallaufzeichnung führte zu einer Objektivierung der Musik, die sich viele Komponisten von deren Mechanisierung erhofft hatten.

Für das Musikfest *Neue Musik Berlin 1930* realisierten Ernst Toch und Paul Hindemith an der Rundfunkversuchsstelle der Berliner Musikhochschule Originalkompositionen für Schallplatte, die am 18. Juni 1930 zur Aufführung

²⁴⁵ Vgl. Riemann 1911, S. 136.

²⁴⁶ Riemann 1911, S. 139.

²⁴⁷ Riemann 1911, S. 136.

kamen.²⁴⁸ Anstatt im Anschluss an Stuckenschmidt die Vorstellung einer musikalischen Schriftlichkeit auf die Schallplatte zu übertragen²⁴⁹, nutzten Hindemith und Toch das Grammophon im Sinne eines Musikinstruments mit spezifischen ‚Spielweisen‘: Veränderung von Klängen durch Geschwindigkeitsmanipulation sowie die Überlagerung mehrerer Aufnahmen.²⁵⁰

Die originalen Tonträger, auf denen die Stücke von Toch und Hindemith realisiert und die bei der Uraufführung verwendet wurden, sind verschollen. Von den zwei *Trickaufnahmen* von Paul Hindemith hat Martin Elste Tonbandumschnitte anfertigen können, die sich jedoch in seinem Privatbesitz befinden.²⁵¹ Elste beschreibt die originalen Schallplatten als drei einseitig bespielte Platten mit 25 cm Durchmesser. Die erste Platte ist auf dem Plattenetikett handschriftlich mit *Trickaufnahme / Prof Hindemith / Gesang über 4 Oktaven* betitelt und trägt die Nummer 1066. Die zwei anderen Platten sind beide mit *Hindemith / Trickaufnahme / Xylophon* und den Nummern 1067 und 1068 beschriftet.²⁵² Die Spielzeit der ersten Platte dauert insgesamt zwei Minuten und 16 Sekunden. Darauf befinden sich zwei aufeinanderfolgende Fassungen des *Gesangs über 4 Oktaven* mit

²⁴⁸ Vgl. Häusler 1996, S. 113.

²⁴⁹ Heiko Schneider weist auf die intentionalen Unterschiede hin, die es zwischen Stuckenschmidt und Hindemith hinsichtlich der Beschäftigung mit mechanischer Musik gab: während Stuckenschmidt sich den neuen Medien unter dem Einfluss von George Antheil und Dadaismus zuwandte, dachte der „arrivierte Komponist Hindemith“ an eine Verwendung der neuen Medien im Kontext von Gebrauchs- und Unterhaltungsmusik, vgl. Heiko Schneider, *Wahrhaftigkeit und Fortschritt. Ernst Toch in Deutschland 1919–1933*, Mainz 2007, S. 156–211, hier S. 159f.

²⁵⁰ Georg Schünemann, der sich zwei Jahre nach den Versuchen von Toch und Hindemith erneut für die produktive Nutzung der Schallplatte stark machte, brachte darüber hinaus die Möglichkeit der rückwärtigen Wiedergabe ins Spiel: „Auch das Krebspiel lässt sich verwerten, etwa in der Art, dass man Aufnahmen vor- und rückwärts spielt. Dies Rückwärtslaufen macht einen sonderbaren Eindruck. Das Klavier klingt, wie wenn ein krankes Harmonium verkehrt behandelt wird, es gibt ständig kurzatmige Schwellen, überhaupt ist alles umgedreht, der leise Ausklang wächst zu Forteanschlag in kurzer Periode, unsere gesamte Musik verkehrt sich zur rückgekurbelten Harmonie- und Kompositionslehre. Strenge Kontrapunktik [...] klingt hingegen auch im Krebsgang der Schallplatte noch konstruktiv verständlich, überhaupt ist strenge Polyphonie auch bei diesem Versuch noch irgendwie haltbar und interessierend.“, Georg Schünemann, „Produktive Kräfte der mechanischen Musik“, in: *Die Musik* 24 (1932), S. 246–249, hier S. 247.

²⁵¹ Martin Elste hat dem Verfasser freundlicherweise eine digitale Kopie von diesen Tonbandumschnitten zu Untersuchungszwecken zur Verfügung gestellt. Dafür sei ihm an dieser Stelle herzlich gedankt.

²⁵² Vgl. Elste 2016, S. 362f.

einer Spieldauer von jeweils etwas über einer Minute. In den beiden fast identischen Fassungen singt eine Baritonstimme, die durch Verdopplung der Abspielgeschwindigkeit stellenweise um eine Oktave erhöht wurde, tonal gebundene Melodiefloskeln – überwiegend auf- und absteigende Linien in Terzschritten, die durch längere Pausen voneinander getrennt sind. Erst gegen Ende (ab 0'50'') wird die Stimme durch Halbierung der Abspielgeschwindigkeit auch um eine Oktave nach unten versetzt. Der Melodieverlauf der ersten drei Sekunden kehrt bei 0'31'' unverändert wieder. Darüber hinaus gibt es keine Wiederholungen. Allerdings ähneln sich die einfachen Melodiebewegungen grundsätzlich. Der Text besteht aus unverständlichen Silben, die überwiegend syllabisch gesungen werden. Möglicherweise handelt es sich um Solmisationssilben. Durch die einzelnen, kurz angeschlagenen Klaviertöne, die an vier Stellen jeweils den Grundton für den anschließenden Melodieverlauf festlegen – bei 0'17'' erklingt mit derselben Funktion ein Streicherarpeggio –, wird der Eindruck einer Stimmübung bekräftigt. Offensichtlich wollte Hindemith den grundsätzlichen Effekt der Schallplatte, die Stimme vom menschlichen Körper zu trennen, im *Gesang über 4 Oktaven* dahingehend steigern, dass der Stimmumfang der entkörperlichten Stimme über das Menschenmögliche hinauswächst. In der Tatsache, dass diese Stimme wiederum Stimmübungen betreibt, läge dann die Pointe des Versuchs. Analog zu Hindemiths Originalkompositionen für Selbstspielklavier geht es ihm auch hier darum, die Leistungsfähigkeit des menschlichen Interpreten zu überbieten. Sein Bemühen um den Eindruck eines einstimmigen Gesangs²⁵³ wird besonders deutlich an Passagen, in denen Melodielinien von den verschiedenen Stimmlagen scheinbar nahtlos fortgesetzt werden (Abbildung 8).

Der tatsächliche Klangeindruck ist jedoch ein anderer: Da sich durch die Geschwindigkeitsmanipulation nicht nur die Tonhöhe, sondern auch der Klangcharakter der Stimme verändert, wird das Stück vielmehr als ein Wechselgesang zwischen drei Stimmlagen wahrgenommen. Zwar kann sich Hindemith im *Gesang über 4 Oktaven* den Umstand zunutze machen, dass in der Oktavtransposition durch Halbierung bzw. Verdopplung der Wiedergabegeschwindigkeit

²⁵³ Die nach unten versetzte Stimme ab 0'50'' wurde zweistimmig unisono eingesungen, was allerdings bei der verfremdeten Wiedergabe kaum wahrnehmbar ist. Mehrstimmig ist lediglich der Schlussakkord, der in einer der beiden Fassungen sogar vierstimmig erklingt.

Schallaufzeichnung und präformiertes Tonsystem kurzzeitig koinzidieren. Die Vorstellung von der beliebigen Transponierbarkeit des musikalischen Materials ist jedoch ein deutliches Indiz für ein schriftbasiertes Musikdenken und wird von der Komplexität des aufgezeichneten Klanges und seinem Verhalten bei der Veränderung der Abspielgeschwindigkeit unterlaufen.

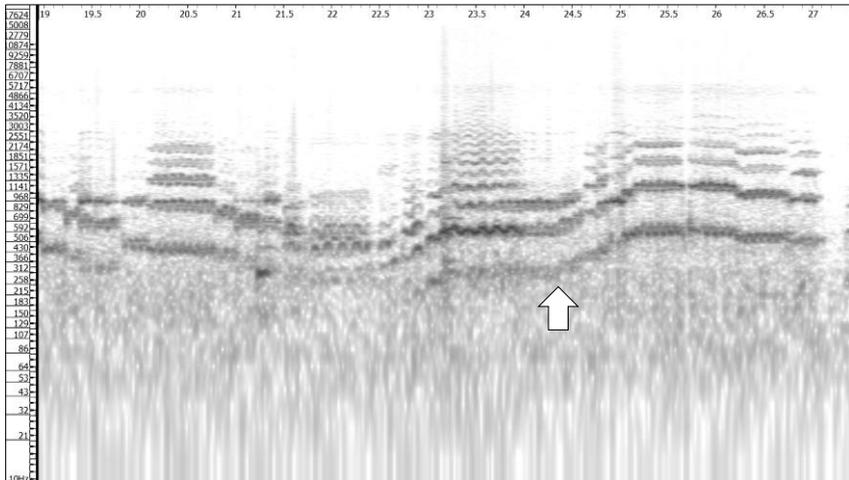


Abbildung 8: Paul Hindemith, *Gesang über 4 Oktaven*, 0'19" bis 0'27", nahtloser Übergang (Pfeil) von unmanipulierter und oktavierter Baritonstimme

Die beiden Fassungen des *Gesang über 4 Oktaven* weichen in mehreren Punkten voneinander ab. Zwar ist der klangliche Inhalt bis etwa 0'50" identisch, tatsächlich ist allerdings die zweite Fassung geringfügig langsamer aufgezeichnet, sodass vom Beginn bis zu 0'50" eine Differenz von etwa einer Sekunde entsteht. Ab 0'50" weichen die Aufnahmen merklich voneinander ab. Das liegt daran, dass der tiefoktavierte Stimmeinsatz in der ersten Fassung direkt bei 0'50" beginnt und sich mit der ausklingenden Oberstimme überschneidet, während er in der zweiten Fassung erst nach einer Pause einsetzt (Abbildung 9a und b).

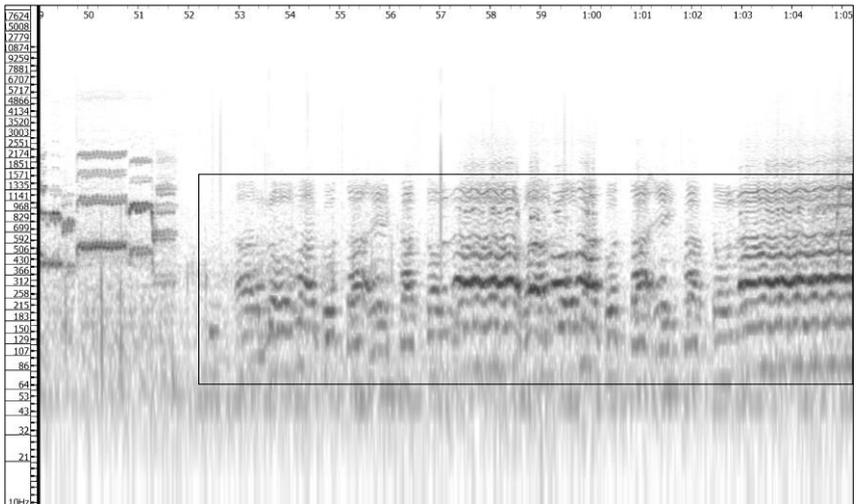
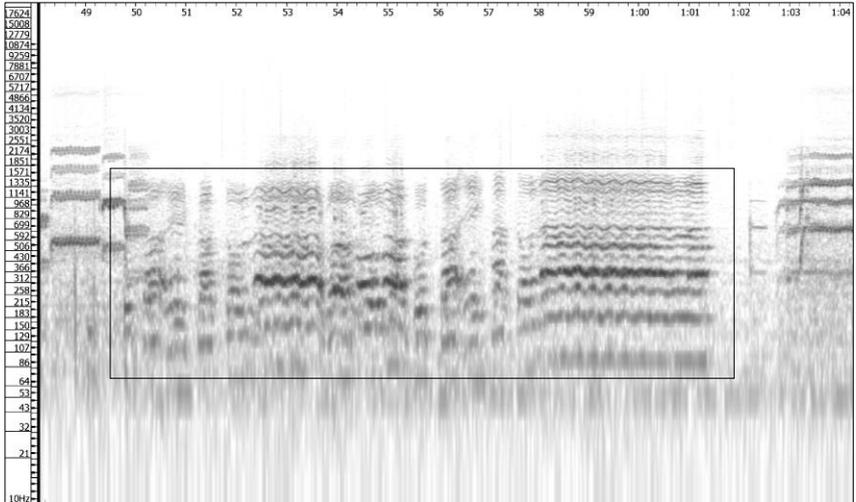


Abbildung 9a und b: Paul Hindemith, *Gesang über 4 Oktaven*, ab 0'49" bzw. 0'50", unterschiedliche Platzierung des tiefen Stimmensatzes (Kasten) am Schluss der beiden Fassungen

Darüber hinaus ist die tiefoktavierte Passage in der ersten Fassung um die ersten zwei Sekunden verkürzt. Durch das spätere Einsetzen fallen der Schlussklang der tiefoktavierten Stimme und jener der hochoktavierten Stimme in der zweiten Fassung ab 1'04" zusammen, während sie in der ersten Fassung nacheinander und durch eine zweisekündige Pause getrennt voneinander erklingen. Diese unterschiedlich gestaltete Schlusspassage gewährt einen Einblick in den Produktionsprozess. Der tiefoktavierte Stimmeinsatz wurde offensichtlich als letztes in ein etwa vierzehn Sekunden dauerndes Zeitfenster zwischen dem Ende des vorletzten hochoktavierten Stimmeinsatzes (0'50") und dem hochoktavierten Schlussklang (1'04") eingefügt. Das gesamte Klangmaterial lag folglich aufgezeichnet auf Tonträgern vor, sodass es möglich war, die tiefoktavierte Stimme auf zwei unterschiedliche Arten in dieses Zeitfenster einzupassen, ohne ihre eigentliche Klanggestalt – abgesehen vom Abschneiden der Anfangssekunden – zu verändern.

Es ist unwahrscheinlich, dass die Aufnahmen, die nur Zwischenstationen im Kompositionsprozess darstellten, auf Wachsplatten aufgezeichnet und anschließend umständlich zu gepressten Schallplatten verarbeitet wurden. Wahrscheinlicher ist entweder eine Aufzeichnung auf Acetatplatte, wobei sich dieses Direktschnittverfahren zu Beginn der 1930er Jahre erst im Rundfunk zu etablieren begann, oder eine Aufzeichnung mithilfe des Lichtonverfahrens. Für Letzteres sprechen der große Rauschabstand trotz mehrerer Überspielvorgänge und zwei nur 0,1s dauernde, vollkommen isolierte Instrumentalklänge, die aufgrund fehlender Ein- und Ausschwingvorgänge so klingen, als ob sie mittels Bandschnitt realisiert wurden (Abbildung 10). Sie treten aber in beiden Fassungen vom *Gesang über 4 Oktaven* vollkommen identisch auf und können daher nicht erst im Zuge der Tonband-Überspielung von Elste entstanden sein.

Von den anderen beiden originalen Schallplatten, die mit *Xylophon* beschriftet sind, ist nur eine als Tonbandkopie erhalten. Nach Elste handelte es sich bei den originalen Platten jedoch um identische Pressungen von derselben Matrize. Daher kann ausgeschlossen werden, dass hier ebenfalls zwei abweichende Fassungen existierten. Die erhaltene Aufnahme dauert zwei Minuten und zehn Sekunden. Das aufgezeichnete Instrumentalstück ist dreiteilig: ein erster Teil (bis 0'57") besteht aus einer dichten rhythmischen Textur im Hintergrund, die von zwei(?)

Xylophonen eingespielt und dann durch Geschwindigkeitsverdopplung hochoktaviert wurde. Im Vordergrund sind zwei pizzicato gespielte Streichinstrumente hörbar (Cello und Bratsche?), die aller Wahrscheinlichkeit nach nicht manipuliert wurden. Im zweiten Teil (bis 1'24'') sind nur zwei Streichinstrumente (Geigen?) hörbar, deren Saiten akkordisch angeschlagen werden. Der dritte Teil ist hinsichtlich seiner klanglichen Struktur dem ersten ähnlich, allerdings spielen die Instrumente anderes musikalisches Material. Vereinzelt sind Klavierklänge und am Ende des dritten Teils ein sirenenartiger Klang hörbar.

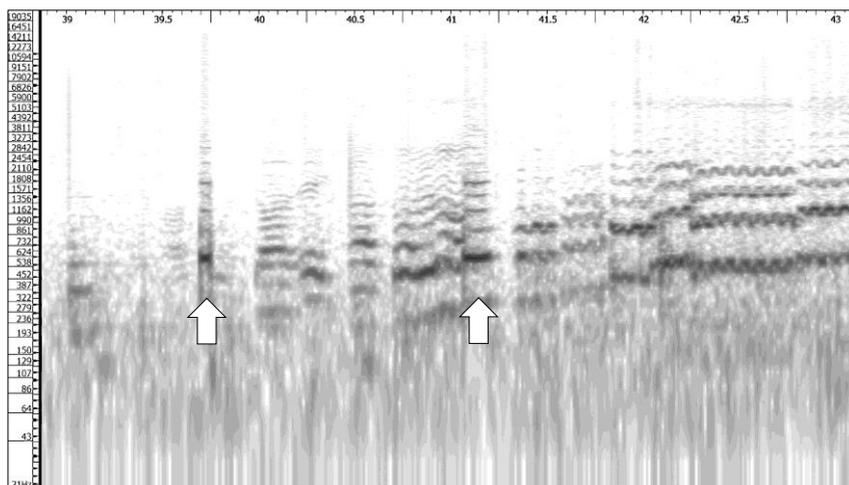


Abbildung 10: Paul Hindemith, *Gesang über 4 Oktaven*, 0'39'' bis 0'43'', Klangfragmente (Pfeile) ohne Ein- und Ausschwingvorgang, die nicht in den musikalischen Kontext passen und nach Bandschnitt (Lichttonverfahren?) klingen

Die Identifikation der Streichinstrumente ist schwierig. Das Instrument mit dem tiefsten Register spielt als tiefsten Ton C, was auch der tiefsten Saite eines Cellos entspräche. Es erklingt in den beiden Außenteilen und begleitet ein zweites Streichinstrument, bei dem es sich dem Höreindruck nach um eine Bratsche handelt. Da der tiefste Ton dieser Stimme jedoch g ist, wäre sie prinzipiell auch auf einer Geige spielbar. In einem deutlich höheren Register spielen die beiden Streichinstrumente im Mittelteil. Sofern sie nicht durch Geschwindigkeitsmanipulation hochoktaviert wurden, handelt es sich dabei um zwei Geigen. Das Spieltempo ist hier relativ hoch. Gegen eine Geschwindigkeitsmanipulation

spricht allerdings die durchgehend arpeggierte Anschlagweise, die bei einer Halbierung der Wiedergabegeschwindigkeit verlangsamt und unnatürlich klingt. Unstreitbar ist, dass die beiden Xylophone im Hintergrund der beiden Außenteile beschleunigt wurden. Dafür spricht nicht nur das hohe Spieltempo, sondern auch der höchste Ton g^4 , den es auf einem Xylophon mit normalem Tonumfang ($c-c^4$) nicht gibt.

Angesichts des Aufwandes, der mit Überspielvorgängen und Transposition durch Geschwindigkeitsmanipulation verbunden war, muss der einfachste Realisierungsweg auch als der wahrscheinlichste angenommen werden. Dass Hindemith durch Geschwindigkeitsverdopplung und -halbierung Stimmen oktaviert hat, wird am *Gesang über 4 Oktaven* deutlich. Eine Transposition um beispielsweise eine Quinte, indem die Geschwindigkeit im Verhältnis 3:2 verändert wird, ist prinzipiell möglich, aber nur schwer realisierbar – zumal sich auch die zeitlichen Verhältnisse im Verhältnis 3:2 verschieben. Dass neben den Xylophonstimmen auch ein Streichinstrument oktaviert wurde, um die verschiedenen Stimmlagen zu realisieren²⁵⁴, ist ebenso möglich, aber unwahrscheinlich. Der enorme Mehraufwand wird von keinem hörbaren Effekt gerechtfertigt. Wahrscheinlich kam eine vollständige Quartettbesetzung (Außenteile: Bratsche und Cello, Mittelteil: Geigen) zum Einsatz. Der geringe Rauschabstand ist ebenfalls ein Indiz dafür, dass Hindemith bei der Produktion mit wenigen Überspielvorgängen auskam. Ferner spricht die Beschriftung „Xylophon“, die auf den Plattenetiketten steht, dafür, dass vor allem mit dieser Stimme experimentiert wurde.

Wie im *Gesang über 4 Oktaven* ist auch in dem mit *Xylophon* beschrifteten Stück das musikalische Material tonal gebunden. Die Tonhöhenverläufe der Stimmen lassen sich problemlos nachvollziehen. Das tonale Zentrum verschiebt sich von *fis* im ersten Teil, über *h* im Mittelteil nach *d* im Schlussteil.²⁵⁵ Martin Elste weist darauf hin, dass das Stück hinsichtlich seiner kompositorischen Anlage komplexer als der *Gesang über 4 Oktaven* sei.²⁵⁶ Zweifellos ging der Arbeit mit der

²⁵⁴ Vgl. Elste 2016, S. 362.

²⁵⁵ Der Kammerton liegt mehrere Hertz unterhalb von 440 Hz. Das kann sowohl an der Stimmung der Instrumente, wahrscheinlicher aber an der verwendeten Aufnahmegeschwindigkeit liegen.

²⁵⁶ Vgl. Elste 2016, S. 362.

Aufnahmeapparatur eine schriftliche Konzeption voraus. Nicht zuletzt durch die Mehrstimmigkeit und die dreiteilige Form entsteht der Eindruck von Werkhaftigkeit. Legt man hingegen den Maßstab „Trickaufnahme“ an die Aufnahmen an, dann ist Hindemiths Versuch, einen einstimmigen Gesang mit übermenschlichem Tonumfang zu produzieren, weitaus ambitionierter. Abgesehen von der ungewöhnlich hohen Tonlage treten keine Verfremdungseffekte durch die Geschwindigkeitsmanipulation der Xylophon-Aufnahme ein. Selbst der Eindruck, dass das Spieltempo übermenschliche Ausmaße annähme, bleibt weitgehend aus. Stattdessen fallen an mehreren Stellen (z.B. 0'20" und 1'41") unsaubere Anschläge und Temposchwankungen besonders in den Xylophonstimmen auf, die an Ludwig Riemanns „Ästhetik des Ungenauen“ erinnern.

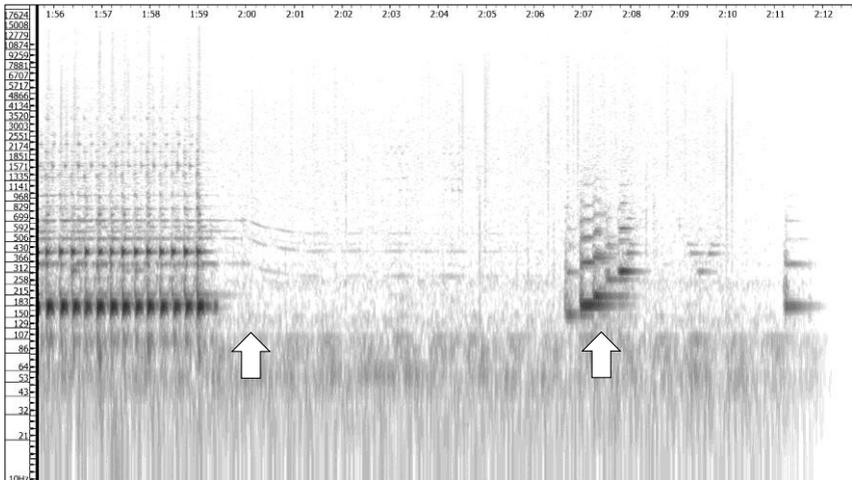


Abbildung 11: Paul Hindemith, *Xylophon*, 1'56" bis 2'12" (= Schluss), Xylophon-Tremolo mit ausklingendem Sirenenklang (erster Pfeil) und verzerrten Klavierklängen (zweiter Pfeil)

Aufschlussreich ist die Gestaltung der Schlüsse des ersten und dritten Teils in dem *Xylophon*-Stück. Der erste Teil endet mit einem sechs Sekunden anhaltenden Tremolo zwischen fis^3 und a^3 in den Xylophonstimmen. Es wird von einem repetierenden Klavierton auf fis^2 verstärkt, der zuletzt ausklingt und dann abrupt mit einem ‚Plop‘ abbricht. Dieses scheinbar unbedeutende Geräusch markiert eindeutig eine Unterbrechung im Kontinuum der Aufnahme. Der Schluss vom dritten Teil ist ähnlich gestaltet – mit dem Unterschied, dass nun die beiden

Streichinstrumente auf den Tönen *fis* und *a*¹ den gleichmäßigen Puls des Xylophon-Tremolos mitvollziehen und dass ein nicht identifizierbarer Sirenenklang anstelle des Klaviertons im Hintergrund hörbar ist (Abbildung 11). Wie dieser klingt auch der Sirenenton am Schluss allein aus, wird aber nicht von einem Geräusch abgebrochen, sondern sackt mit der Tonhöhe ab. Dieses Absacken kann entweder durch das Auslaufen eines Plattenspielers erzeugt worden sein²⁵⁷ – dagegen spricht, dass sich die Tonhöhe nach dem kontinuierlichen Absacken, aber vor ihrem endgültigen Verklingen noch einmal stabilisiert – oder der Sirenenklang ist mit einem Trautonium erzeugt worden, auf dem stufenlose Glissandi realisierbar sind und für das Hindemith ebenfalls 1930 die sieben Triostücke *Des kleinen Elektromusikers Lieblinge* komponierte. Nach einigen Sekunden Pause sind zuletzt noch leise Xylophon-Klänge und – wieder etwas lauter – verzerrte Klaviertöne hörbar. Diese Klänge sind weder tonal, noch rhythmisch gebunden und sind auch aufgrund der langen Pause vom vorangegangenen musikalischen Zusammenhang getrennt. Indem hier auf engem Raum mehrere auf unterschiedliche Weise manipulierte Klänge versammelt sind, gewährt dieses Nachspiel jedoch einen anschaulichen Blick auf die produktiven Verfahrensweisen in der Rundfunkversuchsstelle. Das gilt in gleicher Weise etwa für die Instrumental Klänge im *Gesang über 4 Oktaven*, die den Einsatz des Lichttonverfahrens vermuten lassen, wie auch für die Taktschläge zu Synchronisierungszwecken am Beginn des *Xylophon*-Stücks. Derlei Artefakte sind zwar keiner musikalischen Ordnung unterworfen, gleichwohl sind sie als Spuren der kompositorischen Arbeit Teil der musikalischen Substanz. Sie erinnern den Hörer unweigerlich daran, dass Hindemith hier produktiv mit der Materialität von Schallaufzeichnung umgeht.

Elste vermutet, dass die Trickaufnahmen *Gesang über 4 Oktaven* und *Xylophon* womöglich nur das Material für eine Live-Darbietung waren, in deren Rahmen

²⁵⁷ Diesen Effekt beschrieb bereits 1928 Theodor W. Adorno: „Einmal nur greift das Grammophon in Werk und Reproduktion ein. Das geschieht, wenn die Feder abläuft. Dann sinkt der Klang in chromatischer Schwäche und trostlos verrinnt die Musik. Es bedarf des Endes grammophonischer Reproduktion, die Gegenstände zu verändern. Oder man entfernt die Platten und lässt die Feder im Dunkeln ausspielen.“, Theodor W. Adorno, „Nadelkurven“, in: *Musikblätter des Anbruch* 10 (1928), S. 47–50 hier S. 50.

entweder mehrere Aufnahmen überlagert wurden und/oder menschliche Interpreten zu den Aufnahmen spielten.²⁵⁸ Für diese Möglichkeit spricht, dass das *Xylophon*-Stück von Hindemith auf zwei Schallplatten vorlag, und dass zwei Zeitzeugen Andeutungen in diese Richtung machen. Heinrich Burkhard sprach von einem „Überblenden verschiedener Plattenaufnahmen und real gespielter Musik“ und Willi Schuh von einer „Arie mit Klavierbegleitung, [...] in der sich die menschliche Stimme in einem Umfang von 3½ Oktaven ergeht.“²⁵⁹

Von Ernst Toch wurden im Rahmen des Musikfests *Neue Musik Berlin 1930* unter dem Titel *Gesprochene Musik* drei Sätze für vierstimmigen Sprechchor uraufgeführt („Ta-Tam“, „O-a“ und die „Fuge aus der Geographie“). Die originalen Schallplatten sind wie bei Hindemith verschollen. Nur die „Fuge aus der Geographie“ wurde 1935 auf Initiative von John Cage in einer englischen Übersetzung in der Zeitschrift *New Music* von Henry Cowell veröffentlicht.²⁶⁰ Obwohl Charles Anthony Johnson alle drei Sätze 1973 in seiner Dissertation ausführlich besprochen hatte und Miriam Susan Zach 1993 ebenfalls in ihrer Dissertation nochmals auf die erhaltenen Manuskripte im Ernst Toch Archive der UCLA Music Library, Los Angeles hingewiesen hatte,²⁶¹ blieben sie weitgehend unbeachtet bzw. wurden – wie die Schallplatten – als verschollen angenommen.²⁶² Eine Edition der Manuskripte zu den Sätzen „Ta-Tam“ und „O-a“ wurde erst 2014 von Christopher Caines veröffentlicht.²⁶³

Die „Fuge aus der Geographie“ hatte sich derweil längst als Gattungsbeitrag für Sprechchor, beliebtes Stück für Laienchöre und als eines der bekanntesten Stücke von Ernst Toch überhaupt etabliert – allerdings ohne Manipulationen durch die

²⁵⁸ Vgl. Elste 2016, S. 363.

²⁵⁹ Heinrich Burkard, „Anmerkungen zu den Lehrstücken und zur Schallplattenmusik“, in: *Melos* 9 (1930), S. 230 und Willi Schuh, „Neue Musik Berlin 1930“, in: *Schweizerische Musikzeitung* 70 (1930), S. 547–552, hier S. 550, beides zitiert nach Elste 2016, S. 363.

²⁶⁰ Vgl. Carmel Raz, „The Lost Movements of Ernst Toch’s ‚Gesprochene Musik‘“, in: *Current Musicology* 97 (2014), S. 37–59, hier S. 37.

²⁶¹ Vgl. Charles Anthony Johnson, *The unpublished works of Ernst Toch* [Diss.], Los Angeles 1973, S. 145–151 und Miriam Susan Zach, *The Choral Music of Ernst Toch* [Diss.], University of Florida 1993, S. 19.

²⁶² Etwa in der ansonsten umfassenden Darstellung von Tochs Beiträgen zu einer mechanischen Musik bei Schneider 2007, S. 156–211.

²⁶³ Vgl. Ernst Toch, „O-a“ und „Ta-tam“, in: *Current Musicology* 97 (2014), S. 70–74 und 75–78 und den Kommentar von Christopher Caines, „Preface to *Gesprochene Musik*, 1. ‚O-a‘ und 2. ‚Ta-tam‘“, in: *Current Musicology* 97 (2014), S. 61–68.

Schallplattenwiedergabe. Die Schlussfuge ist – wie die Dreisätzigkeit der *Gesprochenen Musik* – vielmehr ein ironischer Verweis auf musikalische Werkhaftigkeit. Zwar erfüllt der Satz wesentliche Gattungsmerkmale einer Fuge: Die vier Stimmen setzen imitativ mit einem Thema ein, es gibt ein Kontrasubjekt, Augmentationen und Diminutionen.²⁶⁴ Doch wird die Ernsthaftigkeit, die mit dem strengen kontrapunktischen Satz assoziiert wird, sogleich durch den sinnfreien Text aus geographischen Namen humorvoll gebrochen. Zudem schließt Toch ein entscheidendes Element kontrapunktischer Arbeit von vornherein aus, indem er für einen Sprechchor komponiert: die aufeinander bezugnehmenden Tonhöhenbewegungen verschiedener Stimmen.

Carmel Raz hat stattdessen den Text der „Fuge aus der Geographie“ unter phonetischen Aspekten untersucht.²⁶⁵ Sie konnte zeigen, dass Toch überwiegend Worte verwendet, die auf einem Vokal enden, dass er sich auf die Verwendung der acht Hauptvokale beschränkt – von insgesamt siebzehn Vokalen im Deutschen – und dass besonders häufig Bewegungen von einem offenen zu einem geschlossenen Vokal auftreten (a > i oder a > e). Durch die Einhaltung dieser Regeln, so Raz, gewährleiste Toch die klangliche Verständlichkeit trotz Geschwindigkeitsmanipulation durch die Schallplattenwiedergabe.²⁶⁶

Die beiden wiederentdeckten Sätze der *Gesprochenen Musik* unterscheiden sich von der Fuge vor allem, indem sie wesentlich kürzer sind – unter einer Minute Spieldauer – und sinnfreie Silbenreihen statt Orts- und Flussnahmen als Text verwenden. Raz spricht von einem Scherzo und einem Marsch. Tatsächlich weist „O-a“ eine Scherzo-Form (ABA) + Trio auf. Es gibt metrische Verschiebungen, und die Vogelstimmenimitation der Oberstimme („tirilirili“) über das langgezogene „o-a“ der Unterstimme zielt auf einen humorvollen Effekt.²⁶⁷ Allerdings bleiben sowohl das vermeintliche Scherzo als auch das Trio immer stabil in einem 4/4-Takt. Auch die Bezeichnung des Satzes „Ta-tam“ als Marsch mit vier

²⁶⁴ Julia Merrill hat jüngst eine ausführliche musikalische Analyse vorgelegt, in der sie typische Gattungsmerkmale der Fuge in Tochs Komposition identifiziert, vgl. Julia Merrill, *Die Sprechstimme in der Musik. Komposition, Notation, Transkription*, Wiesbaden 2016, S. 85–95.

²⁶⁵ Vgl. Carmel Raz, „From Trinidad to Cyberspace: Reconsidering Ernst Toch’s ‚Geographical Fuge‘“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 9 (2012), S. 227–243.

²⁶⁶ Vgl. Raz 2012, S. 239.

²⁶⁷ Vgl. Raz 2014, S. 46f.

Abschnitten trifft nur teilweise zu. Sicherlich ist hier die perkussive Verwendung des Sprachklangs auf die Spitze getrieben, indem häufig lautmalerische Silben wie „bum“, „ta“ und „tam“ verwendet werden.²⁶⁸ Darüber hinaus erinnern die punktierten Rhythmen tatsächlich an Marschrhythmen. Durch die kleinteiligen Wechsel der Textierung und der einzelnen rhythmischen Ideen zwischen den vier Stimmen stellt sich aber weder der Eindruck einer klaren Abschnittsbildung noch eines durchlaufenden Marschrhythmus ein.

Anders als bei den *Trickaufnahmen* von Hindemith, bei denen es zumindest keine Hinweise auf eine vorgängige schriftliche Komposition gibt, sind im Fall der *Gesprochenen Musik* von Ernst Toch die Manuskripte erhalten. Sie erwecken den Eindruck, dass die Schallplatte ‚nur‘ zur Verfremdung der abgeschlossenen Komposition eingesetzt wurde. Auch die Rezeptionsgeschichte der „Fuge aus der Geographie“ legt nahe, dass der Einsatz der Schallplatte kaum mehr als ein verzichtbarer Effekt sei. Tatsächlich ist die *Gesprochene Musik* aber untrennbar verbunden mit der Vorstellung von der Schallplatte als einem klangverändernden Musikinstrument, die Toch der üblichen Vorstellung von der Schallplatte als einem transparenten Reproduktionsmedium gegenüberstellt.

Dem Versuch liegt der Gedanke zugrunde, die Maschine, die bisher der möglichst getreuen Reproduktion von original ausgeführter Musik galt, erweiternd dahingehend auszunützen, dass sie durch die Besonderheit ihrer Funktion und durch Auswertung jener Abfall-Zone ihrer Möglichkeiten, welche für ihren eigentlichen Zweck (eben die getreue Reproduktion) wertlos, weil verändernd ist, eine ihr typische, arteigene Musik hervorbringe.²⁶⁹

Während die Verfremdung des Stimmklangs Hindemiths Versuch durchkreuzte, eine Stimme mit übermenschlichem Umfang zu konstruieren, war die Verfremdung des Stimmklangs für Toch nur der konsequente Umgang mit einem Klangmaterial, das er schon auf der Ebene der schriftlichen Komposition eher perkussiv denn als (über)menschliches Ausdrucksmittel verwendete. In dem Toch in seiner *Gesprochenen Musik* die Stimme von der Semantik ihrer Sprache befreit, das Tempo abschnittsweise verdoppelt oder halbiert und mehrere, verschieden schnelle Ebenen überlagert, greift er mit seinen kompositorischen

²⁶⁸ Vgl. Raz 2014, S. 48.

²⁶⁹ Ernst Toch, „Über meine Kantate ‚Das Wasser‘ und meine Grammophonmusik“, in: *Melos* 9 (1930), S. 222.

den schallplattenspezifischen Verfahrensweisen vielmehr schon voraus. Sein Vorgehen ist in dieser Hinsicht der kompositorischen Idee des Foxtrotts *Die zerbrochene Schallplatte* ähnlich, in dem der Effekt der geschlossenen Rille mit musikalischen Mitteln und ohne den Einsatz der Schallplatte nachgeahmt wird.²⁷⁰

Über die genaue Verwendung der Schallplatte kann indes nur spekuliert werden. Wahrscheinlich wurden die drei Sätze ohne Manipulationen aufgezeichnet und anschließend (im Zuge der Aufführung?) durch Veränderung der Abspielgeschwindigkeit verfremdet. Dafür, dass die ganzen Sätze einfach mit erhöhter Geschwindigkeit abgespielt wurden, sprechen die hohen Metronomangaben

²⁷⁰ Erica Jill Scheinberg hat die Möglichkeit diskutiert, dass auf ähnliche Weise auch Stefan Wolpes *Stehende Musik* (1925) durch dessen Umgang mit Schallplatten inspiriert worden sei. Ihr zentrales Argument ist die „objectification of musical sound“, die die Komposition mit der Schallaufzeichnung teile. Sie drücke sich insbesondere in einem Verzicht auf organische Entwicklung zu Gunsten einer Montageästhetik aus. Ferner imitiere Wolpe in seiner *Stehenden Musik* den Repetitionseffekt der geschlossenen Rille (ab T. 79, vgl. Stefan Wolpe, „Stehende Musik“, in: ders., *Sechs Klavierstücke 1920–1929*, hrsg. von Austin Clarkson, Hamburg und New York 1989, S. 4–12) und das Überlagern zweier Schallplattenaufnahmen (ab T. 85), vgl. Scheinberg 2007, S. 62–97. Zumindest die Deutung als Imitation zweier sich überlagernder Aufnahmen ist nicht überzeugend, weil sich hier gerade nicht zwei unabhängige Ebenen gegenüberstehen, sondern zu der repetierenden Sechzehntelfigur („geschlossene Rille“) Takt für Takt ein abschließender Clusterakkord hinzutritt und sich die Taktart entsprechend von 12/16- sukzessive zu einem 16/16-Takt erweitert. Auch ist die Deutung von Scheinberg von keiner Selbstaussage Wolpes gedeckt. Zweifellos ist es aber richtig, dass sich die *Stehende Musik* von Stefan Wolpe kaum aus einem schriftbasierten Musikdenken sinnvoll erfassen lässt – das gilt etwa für die repetierenden, aber zugleich von unregelmäßigen Pausen fragmentierten Clusterakkorde am Anfang (T. 1–4). Dass Wolpe sich – noch vor Stuckenschmidts Artikel über die Mechanisierung der Musik – mit den produktiven Möglichkeiten der Schallplatte auseinandersetzte, schilderte er selbst in seiner „Lecture on Dada“, die er 1962 am C.W. Post College der Long Island University hielt. Im Rahmen eines Veranstaltungsabends der Berliner Dadaisten Anfang der 1920er Jahre habe er acht Plattenspieler mit variabler Geschwindigkeit vor sich gehabt und konnte beispielsweise eine Beethoven Symphonie simultan schnell und langsam abspielen und mit einer populären Melodie kombinieren. Die Simultanität verschiedener Klangebenen schlug sich nach Wolpes eigener Aussage noch in seinen *Enactments for Three Pianos* (1953) nieder, vgl. Stefan Wolpe, „Lecture on Dada“, in: ders., *Das Ganze ist überall. Vorträge über Musik 1940 –1962*, hrsg. von Thomas Phleps, Saarbrücken 2011, S. 150–164, hier S. 155–159. Einen weiteren Hinweis auf Wolpes produktiven Umgang mit der Schallplatte gibt der Saxophonist Teddy Stauffer in seinen Memoiren. Darin erinnert er sich an eine szenische Aufführung von Wolpes Trilogie *Blues – Stimmen aus dem Massengrab – Marsch* (1929), die dieser für das Berliner Kabarett Anti komponiert hatte. Zwischen den instrumentalen Außensätzen rezitiert ein Sprechchor das Gedicht *Stimmen aus dem Massengrab* von Erich Kästner. Laut Stauffers Erinnerungen wurden diese Stimmen von einer Schallplatte zugespielt, um einen Verfremdungseffekt zu erzielen: „Der anklagende Sprechchor der Toten kommt von einer Grammophonplatte. Wir bewegen nur die Lippen dazu. Das dumpfe Echo, das von der Platte her mitklingt, hätte zu viel gekostet, wenn es durch Veränderung der Bühnenakustik erzeugt worden wäre. Noch heute läuft es mir, wenn ich daran denke, kalt über den Rücken.“ (Teddy Stauffer, *Es war und ist ein herrliches Leben*, Berlin u.a. 1968, S. 67).

(für beide Sätze ♩ = 144) auf den Manuskripten zu „O-a“ und „Ta-Tam“.²⁷¹ Eine Halbierung der Geschwindigkeit im Mittelsatz um auf die klassische Satzfolge schnell – langsam – schnell zu verweisen, ist daher unwahrscheinlich. Ebenso denkbar, aber unwahrscheinlich sind Manipulationen von einzelnen Stimmen oder abschnittsweise innerhalb der Sätze – wie bei Hindemith. Insbesondere in der Fuge ist eine nur teilweise Verfremdung jedoch schwierig zu realisieren, da es keine deutliche Abschnittsbildung gibt und die Manipulation einzelner Stimmen innerhalb der kontrapunktischen Faktur nicht funktioniert.

John Cage hatte die Aufführung der Originalkompositionen für Schallplatte von Toch und Hindemith 1930 in Berlin miterlebt und maßgeblich die Veröffentlichung von Tochs „Fuge aus der Geographie“ mit englischem Text vorangetrieben. Zehn Jahre später erwähnt er die *Gesprochene Musik* von Ernst Toch in einem Brief an den amerikanischen Musikkritiker Peter Yates:

An interest in the possibilities the machine offers was shown by other composers [than Varese and Russolo] such as George Antheil who wrote for many player-pianos [...], and by Ernst Toch, who wrote for speech to be recorded nine times as fast as spoken. [Nikolai Lopatnikoff, a pupil of Toch, also made experiments with music for records. [margin note added: ‚also Hindemith‘] My *Imaginary Landscape* written for percussion and records of constant and variable frequency lies in this class of music dependent on the machine performance.²⁷²

Die Aussage, dass die *Gesprochene Musik* von Toch mit neunfacher Geschwindigkeit wiedergegeben wurde, ist wenig glaubhaft, da eine so hohe Geschwindigkeit nicht nur die Abtastnadel jedes Plattenspielers überfordern, sondern auch die etwa dreiminütige „Fuge aus der Geographie“ auf eine Spielzeit von zwanzig Sekunden verringern würde. Auch gibt es keine Hinweise darauf, dass Nikolai Lopatnikoff ein Originalwerk für Schallplatte vorgelegt hat – vermutlich meint Cage dessen *Scherzo* für Selbstspielklavier, das 1927 ebenfalls im Rahmen der Deutschen Kammermusik Baden-Baden uraufgeführt wurde. Bedeutsam ist hingegen die direkte Entwicklungslinie, die Cage zwischen Tochs *Gesprochener Musik* und seinem eigenen *Imaginary Landscape No. 1* (1939) für zwei Plattenspie-

²⁷¹ Vgl. Christopher Caines, „Editor’s Note to *Gesprochene Musik*, 1. ‚O-a‘ and 2. ‚Ta-tan‘“, in: *Current Musicology* 97 (2014), S. 79.

²⁷² John Cage, Brief an Peter Yates vom 14. Dezember 1940, in: John Cage, *The selected Letters of John Cage*, hrsg. von Laura Kuhn, Middletown 2016, S. 45–51, hier S. 46.

ler mit variabler Geschwindigkeit, Frequenzplatten, gedämpftes Klavier und Becken zieht. Die Ungenauigkeiten und Zufälligkeiten, die die Schallplatte in die Musik hineinträgt und wegen derer Toch und Hindemith ihre Versuche nicht als musikalische Werke gelten lassen wollten, wendet John Cage in seinem Schaffen ins Produktive. Wenn Heinz Pringsheim die Sorge äußerte, dass das 20. Jahrhundert den ausübenden Musiker durch die Maschine ersetzen wolle und allein den Autor anerkenne²⁷³, dann muss man in der Rückschau konstatieren, dass genau das Gegenteil eingetreten ist: einerseits befördert die Schallplatte massiv einen Kult um Interpreten, andererseits weisen Schallaufzeichnungsverfahren dem Zufall eine entscheidende Rolle innerhalb der musikalischen Produktion zu und beschneiden die Verfügungsgewalt des Komponisten gegenüber dem musikalischen Material.

²⁷³ Vgl. Pringsheim 1925, S. 291.

5. Schallaufzeichnung im Musiktheater und als Schauspielmusik

Anders als der Rundfunk mit der Funkoper²⁷⁴ hat die Schallplatte kaum neue Impulse in die Gattungen des Musiktheaters hineingetragen.²⁷⁵ Im Gegenteil verstärkten Reihen wie die erfolgreichen *Kurzopern für die Heimbühne*, für die Hermann Weigert und Hans Maeder ab 1929 bekannte Opern auf die Dauer von etwa acht Schallplattenseiten kürzten, den Verdacht, dass die neuen Medien eben doch für die „sogenannte Opernkrise“²⁷⁶ und die leeren Opern- und Konzerthäuser verantwortlich seien.

Es ist nicht zu leugnen, daß die Striche geschickt angesetzt sind; aber dennoch ist das Ganze nur dann zu billigen, wenn es als Vorbereitung für die Oper auf der Bühne gedacht ist, nicht als ‚Heimbühne‘ schlechthin.²⁷⁷

Insgesamt wurden für diese Reihe vierzehn Opern bearbeitet.²⁷⁸ Dabei wurden kaum längere Passagen oder ganze ‚Nummern‘ gestrichen, sondern gleichmäßig ‚verzichtbare‘ Takte weggelassen. Der fehlende visuelle Eindruck wurde stellenweise durch akustische Effekte kompensiert. So ertönt in der Wolfsschlucht-Szene des *Freischütz*, als Kaspar und Max die sieben Freikugeln gießen, wie von den Regieanweisungen gefordert u.a. das Gezwitscher der Waldvögel, das Grunzen eines Ebers und das Getöse eines wilden Heers.²⁷⁹ Weder geht allerdings von den *Kurzopern für die Heimbühne* eine nachhaltige Wirkung aus, noch wäre es angemessen hier von einer Annäherung der Oper an das Hörspiel bzw.

²⁷⁴ Vgl. Andrew Oster, *Radio, Rubble, and Reconstruction: The Genre of Funkoper in Postwar Occupied Germany and the German Federal Republic, 1946-1957* [Diss.], Princeton University 2010, <http://gradworks.umi.com/34/35/3435974.html>, 23.02.2017.

²⁷⁵ Dieser überraschende Befund basiert insbesondere auf einer vollständigen Durchsicht von *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 1–6, hrsg. von Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring, München 1986–1997.

²⁷⁶ Unter diesem Titel erschien 1930 eine Ausgabe des *Anbruchs*, in der verschiedene Autoren „praktische Vorschläge zur Abwehr“ eben dieser Opernkrise diskutierten, vgl. *Anbruch* 12 (1930), S. 43–85.

²⁷⁷ Eberhard Preußner, „Neue Schallplatten“, in: *Die Musik* 21 (1929), S. 603.

²⁷⁸ Vgl. Fetthauer 2000, S. 87f und 119.

²⁷⁹ Hermann Weigert, Solisten, Chor und Orchester, *Der Freischütz. 2. Akt, III. Teil: Wolfsschlucht* (Weber) (= Kurz-Oper für die Heim-Bühne, bearbeitet von Hermann Weigert und Hans Maeder, Teil 5), Grammophon 95236, Mx. Nr. 1526bm (D-LEdm [ohne Signatur]) und Carl Maria von Weber und Friedrich Kind, *Der Freischütz [...] als Kurz-Oper für die Heim-Bühne bearb. von Hermann Weigert und Hans Maeder* [= Textbuch], Berlin 1929, S. 15.

die Funkoper zu sprechen. Die ästhetischen Möglichkeiten der Schallaufzeichnung für das Musiktheater loten demgegenüber die Operette *La Regina del fonografo* von Carlo Lombardo und die Oper *Der Zar lässt sich photographieren* von Kurt Weill aus.

In der Operette *La Regina del fonografo* (1917) von Carlo Lombardo – in weiten Teilen ein Pasticcio aus Kompositionen von Leo Ascher – wird erstmals ein Grammophon auf der Bühne eingesetzt. Die Handlung spielt in der halbfictionalen Plattenfirma Pathet – in Anspielung auf die französische Plattenfirma Pathé. Dort unterhält die Frau des Direktors, Anna Maria Pathet, eine Liebesbeziehung mit dem Tenor Mario Fraschini. Dieser wiederum schwärmt zugleich für die Sopranistin Chiffon (= Regina del fonografo), die die Schallplattenfirma besucht, um einige Aufnahmen zu machen. Als der Direktor Pathet vor zahlreichen Gästen eine Aufnahme mit einer Rede des Präsidenten abspielen möchte, ertönt aus dem Grammophontrichter stattdessen ein versehentlicher Gesprächsmitschnitt, der die geheime Liebe zwischen Anna und einem unbekanntem Liebhaber verrät. Mit einer weiteren geheimen Schallaufzeichnung will der wütende Direktor den Unbekannten entlarven. Doch statt Aufklärung bringt seine Falle nur weitere Affären ans Licht. In einem aufgezeichneten Gespräch zwischen Chiffon und Fraschini versucht der Tenor die Sopranistin zu verführen – zum Ärger von Anna. Zugleich deckt Chiffon ihre Affäre mit dem Direktor auf. Anna Pathet und Mario Fraschini finden zuletzt dennoch zusammen, Chiffon wird mit dem Klavierbegleiter Coso glücklich und nur der Direktor bleibt allein zurück. Zweimal treibt eine Schallaufzeichnung die Handlung der Operette voran. In beiden Fällen handelt es sich jedoch nicht um die Aufnahme eines Musikstücks, sondern um Gesprächsmitschnitte, über deren genauen Inhalt weder Partitur noch Textbuch Auskunft geben. Lediglich wird angezeigt, wann die Wiedergabe der Schallplatte beginnt (Abbildung 12). Bemerkenswert ist an diesen Stellen, dass das Orchester die Schallplattenwiedergabe in beiden Fällen untermalt. Eingeleitet wird sie von einem dissonanten Tremolo, bei dem es sich offensichtlich um die Nachahmung des Geräusches handelt, das beim Aufsetzen der Nadel und dem Durchlaufen der leeren Rille bis zum tatsächlichen Beginn der Aufnahme ertönt.

Pathet

(fa agire il fonografo)

Si - len - zio, non si ciarla! Il Pre - si - den - te par - la!

secca

(parlato del fonografo)

p *pp* *sempre pp*

Abbildung 12: Carlo Lombardo, *La Regina del fonografo*, Finale des ersten Aktes, T. 60–71²⁸⁰

Die Schallplatte kommt darüber hinaus noch an anderen Stellen der Operette zum Einsatz. So erklingt ebenfalls im ersten Akt der Refrain aus dem „Duetto Comico“ von Chiffon und Coso bei seiner dritten Wiederholung und ein weiteres Mal am Schluss des ersten Aktes von der Schallplatte, ohne dass sich das aus der Handlung begründen ließe (Abbildung 13). Ähnlich verhält es sich mit der Aufttrittsarie des Tenors Fraschini, die im Rahmen einer Aufnahmesitzung stattfindet. Sie kehrt als Reprise im Finale der Operette wieder – nun als Schallaufzeichnung – und sorgt auf diese Weise für ein hohes Maß an formaler Geschlossenheit. Eine musikalische Interaktion zwischen Sängern bzw. Orchester und der Schallaufzeichnung findet nicht statt. Die Schallplatte hat hier keine handlungstreibende Funktion. Stattdessen kennzeichnet sie den Tenor Fraschini und die Sopranistin Chiffon als dezidierte Schallplattenstars.

²⁸⁰ Leon Bard [= Carlo Lombardo], *La regina del fonografo: operetta in tre atti* (= Klavierauszug), Mailand 1918, S. 45.

Fonografo

Ah, Chiffon, re - gi - na del fo - no - grafo can -

Abbildung 13: Carlo Lombardo, *La Regina del fonografo*, Anfang des Refrains aus „Nr. 5 Duetto Comico“, der bei seiner dritten Wiederkehr von einer Schallplatte zugespielt wird²⁸¹

Moderato

(ripetendo pianissimo ad imitazione d'un fonografo)

Chiffon

(sillabando bene le parole e cantando quasi accosto alla bocca di Chiffon che essa tiene spalancata come per ricevere l'incisione) Ti vo-glio ben!...

Coso

Ti vo-glio ben!...

f

p leggerissimo

Abbildung 14: Carlo Lombardo, *La Regina del fonografo*, Anfang „Nr. 9 Duetto Fonografico“²⁸²

Die wohl eigentümlichste musikalische Auseinandersetzung mit Schallaufzeichnung stellen in der Operette jedoch die beiden „Duetti fonografici“ zwischen Chiffon und dem Klavierbegleiter Coso dar. Ein Grammophon ist an ihnen überhaupt nicht beteiligt. Stattdessen singt Coso laut Regieanweisung in den geöffneten Mund von Chiffon, die in die Rolle des Grammophons schlüpft und den Gesang von Coso wiederholt (Abbildung 14). Davon ausgenommen sind Kommentare, die die beiden abwechselnd beiseite sprechen. Etwa wenn Chiffon auf

²⁸¹ Lombardo 1918, S. 39.

²⁸² Lombardo 1918, S. 81.

Cosos Forderung „Voglio un bacin“ zurückspringt und verkündet „ma il disco già finì“. Es schließt sich der Refrain an, der ohne das Prinzip der vermeintlich phonographischen Nachahmung zwischen Chiffon und Coso auskommt, bevor eine neue ‚Aufnahme‘ beginnt und die beiden sich wieder imitieren.

Auf vier verschiedene Weisen wendet die Operette *La regina del fonografo* die Schallaufzeichnung ins Produktive: zunächst indem die Handlung in einer Plattenfirma angesiedelt ist. Eine handlungstreibende Funktion erfüllt die Schallaufzeichnung, indem sie die diversen geheimen Liebschaften enthüllt. Indem Arien bzw. Teile von ihnen als Schallaufzeichnung wiederkehren, verstärkt die Schallaufzeichnung die Reprisenwirkung und charakterisiert zugleich Chiffon und Fraschini als Schallplattenstars. Und zuletzt wird das Verfahren der Schallaufzeichnung durch die gegenseitige Imitation zweier Sänger parodiert. Konventionelle Elemente der Operette – wie die Enthüllung von Affären oder das beiseite Sprechen – werden mithilfe der Schallaufzeichnung aktualisiert.

Titel	Interpret	Jahr	Mx. Nr.	Kat. Nr.	Label
<i>Duetto del boudoir</i>	Dora Domar, Micheluzzi (?)	1917	20004	7-254052	HMV
<i>Entrata di Chiffon</i>	Dora Domar	1917	20005	7-253042	HMV
<i>Duetto delle rose</i>	Dora Domar, Micheluzzi (?)	1917	20006	7-254056	HMV
<i>Ah, Chiffon</i>	Dora Domar, Micheluzzi (?)	1917	20007	7-254054	HMV
<i>E gira, e rulla</i>	Dora Domar, Micheluzzi (?)	1917	20009	7-254055	HMV
<i>Valzer Pierrot</i>	Dora Domar, Micheluzzi (?)	1917	20010	7-254053	HMV
<i>Potpourri, Atto 1</i>	Scala Orchestra	1917	3153c	2-0250531	HMV
<i>Potpourri, Atto 2</i>	Scala Orchestra	1917	3154c	2-0250532	HMV
<i>La Regina del Fonografo: Aria (?)</i>	Giuseppe Godono	1920	2351	2351	Phonotype
<i>Duetto del boudoir</i>	Giuseppe Godono	1920	2358	2358	Phonotype

Tabelle 5: Erschienenen Aufnahmen von einzelnen Nummern aus *La regina del fonografo*²⁸³

²⁸³ Vgl. *CHARM online discography* (siehe Anm. 122) und Robert Johannesson, *Discographies*, <http://78opera.com/content/discographies>, 24.03.2017.

Insgesamt sechs Nummern und zwei instrumentale Potpourris aus *La regina del fonografo* wurden am 13. und 14. Februar 1917 für die Gramophone Company Ltd. auf Schallplatte eingespielt. Nicht auf Schallplatte erschien jedoch die *Canzone dell' attesa* von Fraschini, die laut Partitur am Ende der Operette von einer Schallplatte zugespielt werden soll. Zwei weitere Aufnahmen mit Giuseppe Godono erschienen bei dem neapolitanischen Label Phonotype. Hinweise auf eine nennenswerte Nachwirkung, die der bemerkenswert umfangreiche Einsatz der Schallplatte in der Operette von Carlo Lombardo gehabt hätte, gibt es nicht. Auch ist es unwahrscheinlich, dass Kurt Weill die Idee des Schallplatteneinsatzes, die er rund zehn Jahre später in seiner Oper *Der Zar lässt sich photographieren* umsetzte, hier entlehnt hätte.

In *Der Zar lässt sich photographieren* (1928) erklingt am Höhepunkt des Bühnengeschehens der „Tango Angèle“ aus einem Grammophon auf der Bühne. Das Grammophon dient hier ebenfalls nicht bloß als zeitgenössisches Requisit, sondern treibt die Handlung voran und ist – indem die Protagonisten parallel zu der Schallplattenwiedergabe singen – fester Bestandteil der musikalischen Substanz.²⁸⁴ Auf den Zaren soll während dessen Besuch in einem Fotostudio ein Anschlag verübt werden. Vergeblich umgarnt der Zar die vermeintliche Fotografin Angèle – tatsächlich ist es die Attentäterin, die die echte Angèle zuvor überwältigt hatte. Als klar wird, dass das Attentat misslungen und die Polizei auf dem Weg ist, schaltet die falsche Angèle das Grammophon ein, um ihre Flucht einzuleiten.

²⁸⁴ Ausführlich haben den „Tango Angèle“ untersucht Alexander Rehding, „On the record“, in: *Cambridge Opera Journal* 18 (2006), S. 59–83 und Panja Mücke, *Musikalischer Film – Musikalisches Theater. Medienwechsel und szenische Collage bei Kurt Weill*, Münster 2011, hier S. 196–215. Zu *Der Zar lässt sich photographieren* allgemein Susan C. Cook, *Opera for a new republic. The Zeitoper of Krenek, Weill, and Hindemith*, Ann Arbor 1988, hier S. 123–139. Panja Mücke weist darauf hin, dass auf ähnliche Weise „diegetische Musik“ auch in den Opern *Jonny spielt auf* von Ernst Krenek und *Der Fächer* von Ernst Toch aus einem Radio erklingt. Der eigentliche Unterschied zwischen der Zuspiegelung von Musik aus dem Radio einerseits und aus dem Grammophon andererseits wird zumindest in der Oper von Toch eingebettet. Denn während in *Jonny spielt auf* ein Orchester hinter der Bühne die ‚Radiomusik‘ live spielt, gibt es zum Aufführungsmaterial von *Der Fächer* – wie bei *Der Zar lässt sich photographieren* – eine Schallaufzeichnung(!), die bei der Radiowiedergabe abgespielt wird, vgl. Mücke 2011, S. 206f. Zu ergänzen ist hier die Operette *Schön ist die Welt* von Franz Lehár, in der für die Nr. 10½ („Rundfunksendung“) ebenfalls eine Schallplatte vorgeschrieben ist, vgl. Volker Klotz, Art. „Lehár: Schön ist die Welt“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3, Hrsg. von Carl Dahlhaus und Sieghart Döring, München 1989, S. 447.

Der „Tango Angèle“ ist Weills einziger Rückgriff auf eine geschlossene, musikalische Form – Einleitung, A, B, Rückleitung, A' – innerhalb der Oper.²⁸⁵ Das gilt jedoch nur für die Aufnahme und nicht für die Gesangsstimmen, die sie überlagern. Abgesehen davon, dass die Partien vom Zaren und der falschen Angèle locker in das Taktmaß des Tangos eingepasst sind, gibt es in Einleitung und A-Teil kaum musikalische Bezüge zwischen dem Gespräch der beiden Protagonisten und der Grammophonmusik im Hintergrund. Die einleitende Funktion der ersten fünfzehn Takte wird von dem sparsamen Wortwechsel zwischen dem Zaren und der falschen Angèle unterstrichen (Zar: „Musik in diesem Augenblick?“, falsche Angèle: „Der Tango Angèle“). Als allerdings die falsche Angèle am Ende des A-Teils den Avancen des Zaren überraschend nachzugeben scheint (A: „Wir werden selig sein“, Z: „Bedingungslos und ohne Fotografie?“) und die musikalische Spannung durch das Aufsteigen der Tonstufen kontinuierlich steigt, kadenziiert die Partie des Zaren gemeinsam mit der Aufnahme des „Tango Angèle“. Die so etablierte, engere Bindung zwischen Singstimmen und Schallaufzeichnung prägt den schmachtenden B-Teil des Tangos, über den der Zar und die falsche Angèle ein kurzes Duett singen (Abbildung 15). Nachdem sie auf den erwartungsvollen Zaren Kissen gelegt hat, um ihm die Sicht zu verdecken, wendet sich die falsche Angèle während des Rückleitungsteils des Tangos ihren Helfern zu, die sich hinter einer Tür verstecken. Während die Schallplatte im Hintergrund weiterspielt und durch die Wiederkehr des Anfangsthemas (A'-Teil) den Eindruck von Geschlossenheit erzeugt, entspinnt sich zwischen den erfolglosen Attentätern ein hektisches Gespräch, bis das Klopfen der Polizei sie endgültig in die Flucht treibt. Dass der Chor der Verschwörer die Schlusskadenz des „Tango Angèle“ noch mitvollzieht, ändert nichts an dem Eindruck, dass Musik und Handlung schon längst die verführerische Atmosphäre des Tangos hinter sich gelassen haben.

²⁸⁵ Vgl. René Michaelsen, „Eine andere Ausdrucksform für ernste, philosophisch begründete Inhalte. Jacques Offenbachs Spuren in Kurt Weills Musiktheater am Beispiel von Der Zar lässt sich photographieren“, in: *Kurt Weill und Frankreich* (= Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau 9), Hrsg. von Andreas Eichhorn, Münster 2014, S. 157–175, hier S. 171.

The image shows a musical score for Kurt Weill's 'Tango Angèle'. It consists of two systems of staves. The first system includes a Gramophone (KL.-A.) with a treble and bass clef, a French Horn (F. Ang.) with a treble clef, and the vocal line for Zar with a bass clef. The second system includes another Gramophone (KL.-A.) with a treble and bass clef, a French Horn (F. Ang.) with a treble clef, and the vocal line for Zar with a bass clef. The music is in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The lyrics are: 'Nur Lie - be, Ge - wäh - rung noch im letz - ten Au - gen - blick. An - gèle.'

Abbildung 15: Kurt Weill, Der Zar lässt sich photographieren, „Tango Angèle“, Beginn des B-Teils

Wie Hindemith und Toch in ihren Originalstücken für Schallplatte (siehe Kapitel 4) verwendet auch Weill das Grammophon als mechanisches Musikinstrument – mit dem entscheidenden Unterschied, dass es ihm nicht um dessen spezifische Spielweise und ihre produktive Verwendung, sondern um einen spezifischen Grammophonklang ging.²⁸⁶

Schließlich glaubte ich eine Steigerung nach innen, wie sie mir für die Fluchtszene vorschwebte, nur durch eine völlige Änderung der Klangfarbe zu erreichen. So kam ich zum Einbau der Grammophonszene, in der ich einem mechanischen Instrument und einer tänzerischen Musik handlungsfördernde Bedeutung gab. Für diesen Tango Angèle (wie ich ihn nannte) konnte ich mir nun Saxophon- und Jazzklang aufsparen. Dieses abgeschlossene Tanzstück habe ich dann nach sorgfältigen Grammophonstudien eigens für die Grammophonplatte instrumentiert und bei Lindström A.G. aufgenommen.²⁸⁷

²⁸⁶ Vergleichbar ist in dieser Hinsicht die eigentümliche Anweisung „schnelles ‚Grammophon‘ Tempo“ für den Shimmy in Ernst Krenek's *Jonny spielt auf*, vgl. Rehding 2006, S. 80.

²⁸⁷ Kurt Weill, [Über *Der Zar lässt sich photographieren*], in: ders., *Musik und musikalisches Theater*, hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Mainz 2000, S. 67–68, hier S. 68.

Die „Änderung der Klangfarbe“ meint Weill nicht nur durch den Einsatz der Jazzband zu erreichen, die schon zuvor in der Oper erklingen war²⁸⁸, sondern auch durch den Einsatz der Schallplatte. Neben dieser klanggebenden Funktion, die das Grammophon als Musikinstrument erfüllen soll, konkurriert der Schallplatte als Aufzeichnungsmedium zwangsläufig auch mit der musikalischen Notation. Mit dem „Tango Angèle“ werden die bis dahin relativen Zeitdauern der Partitur durch absolute ersetzt, das Orchester pausiert und die Sänger unterwerfen sich dem unveränderlichen Zeitmaß der Aufnahme. Die Klavierauszug-Notation des „Tango Angèle“ in der Partitur, hat letztlich nur noch die Funktion, die Sänger mit der Schallplatte zu synchronisieren.²⁸⁹

Der „Tango Angèle“ wurde am 11. Januar 1928²⁹⁰ vom Saxophon Orchester Dobbri eingespielt und erschien auf dem Label Beka, das zur Carl Lindström AG gehörte.²⁹¹ Das Orchester wurde von Otto Dobrindt geleitet. Auf einer Werbefotografie setzt sich das Orchester wie folgt zusammen: dreifach Saxophon (alternierend Sopran-, Alt-, Tenor-, Bariton-, Bassbaritonsaxophon und Klarinette), zweifach Trompete, Posaune, Tuba (alternierend Sousaphon und Kontrabass), Schlagwerk, Banjo, Xylophon, Klavier und Streichquartett (Abbildung 16). Dem Höreindruck nach entspricht diese Besetzung der im „Tango Angèle“. Rhythmusgebend sind vor allem das Banjo und der gelegentliche Einsatz eines Holzblocks. Auffällig sind einerseits die dichte Instrumentation der Begleitstimmen und andererseits der beinahe zweitaktige Wechsel der melodieführenden Instrumente. Zusammen mit den zahlreichen harmonischen Ausweichungen wird ein kompositorischer Anspruch offensichtlich, hinter den Weill auch im Bereich der Tanzmusik nicht zurücktreten mochte.

²⁸⁸ Mit dem Auftrittsthema des Zaren – eine Foxtrott-Allusion – kommt Jazz bereits an einer früheren Stelle innerhalb *Der Zar lässt sich photographieren* vor, vgl. Cook 1988, S. 138f.

²⁸⁹ Wenn Ottorino Respighi in *Pini di Roma* den Gesang einer Nachtigall von einer Schallplatte zuspielden lässt, bemüht er sich gar nicht erst um eine Synchronität zwischen Orchester und Aufnahme, sondern notiert lediglich eine Wellenlinie, die die Spieldauer der Schallplatte anzeigt (siehe Kapitel 7).

²⁹⁰ Vgl. Rehding 2006, S. 59.

²⁹¹ Saxophon-Orchester Dobbri, *Tango Angèle* (Weill), Beka B 6311, Mx. Nr. 34538-2 (Reissue auf: Kurt Weil, *O Moon of Alabama* (= Historische Originalaufnahmen 1928–1944), Capriccio C10347, hier Track 2).



Abbildung 16: Werbefotografie des Saxophon Orchesters Dobbri, vermutlich 1927/28²⁹²

Der „Tango Angèle“ ist das erste Stück, das überhaupt von Weill auf Schallplatte schien. Weill war sehr darum bemüht, die Veröffentlichung der Schallplatte schon vor der Premiere der Oper bekannt zu machen („Single-Auskopplung“²⁹³).

Die Schallplatte wird also von der Lindström A.-G. gemacht u. kommt Ende Januar heraus. Es wäre wünschenswert, dass Sie selbst der Lindström (SO 33 Schlesischestr. 26a) einmal schreiben würden, ihnen mitteilen, dass Sie die Platte an die Bühnen weitergeben u. Ihnen noch einmal nahelegen, dass Sie durch Sonderinserate in den Programmheften u. in den Zeitungen der Aufführungsstädte die Verbreitung der Platte steigern.²⁹⁴

Darin spiegelt sich Weills Bestreben, die Musik „an die Interessengebiete eines breiteren Publikums“ anzunähern, „weil sie nur so ihre Lebensfähigkeit bewahren“ könne²⁹⁵ – Kerngedanke einer Musik der Neuen Sachlichkeit, mit dem

²⁹² Mit freundlicher Genehmigung des Online-Forums <http://grammophon-platten.de>, 16.03.2017.

²⁹³ Michaelsen 2014, S. 171.

²⁹⁴ Weill, Kurt, Brief an die Universal Edition vom 7. Januar 1928, in: ders., *Briefwechsel mit der Universal Edition*, hrsg. Nils Grosch, Stuttgart 2002, S. 103–104, hier S. 103.

²⁹⁵ Kurt Weill, „Verschiebungen in der musikalischen Produktion“ (1927), in: ders., *Musik und musikalisches Theater* (= Gesammelte Schriften), hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Mainz 2000, S. 61–64, hier S. 62.

gleichermaßen der Einsatz neuer Medien wie auch von Jazz-Elementen begründet wurde.²⁹⁶ Möglicherweise zielte Weill aber auch auf einen ganz konkreten Effekt – dass nämlich das Publikum den „Tango Angèle“ aus seiner Alltagserfahrung wiedererkannte und das Grammophon auf diese Weise nicht nur als materielles, sondern auch als akustisches Requisit die Handlung der Oper in der Gegenwart verortete („Realitätszitat“).²⁹⁷ Denn die Originalaufnahme des „Tango Angèle“ verweist unweigerlich auf die konkrete Situation ihres Zustandekommens am 11. Januar 1928 zurück. Ein solches Verweisen auf eine stattgehabte akustische Realität ist mit Notenschrift nicht realisierbar. Damit treibt Weill die zeitliche Verortung der Handlung in der Gegenwart auf die Spitze, wie sie für die Zeitoper kennzeichnend ist.

Häufiger als in der Oper wurde der Einsatz der Schallplatte offensichtlich im Schauspiel erprobt. In Meiningen kam am 12. Dezember 1929 *Hans Dampf*, eine „Märchenkomödie mit Grammophonorchesterbegleitung“ von Hans Uldall und Robert Adolf Stemmler, zur Uraufführung.²⁹⁸ Auch Kurt Weills Musik zu dem Schauspiel *Konjunktur* (1928) und dem Bibelspiel *The Eternal Road* (1937) wurde bei den Uraufführungen teilweise von der Schallplatte zugespielt.²⁹⁹ Ferner erklang Musik von der Schallplatte auch in den Schauspielen *Trommeln in der Nacht* von Bertolt Brecht sowie *Hoppla, wir leben!* von Ernst Toller.³⁰⁰

Bereits ab 1928 waren bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft und der Lindström AG mehrere Schallplatten-Reihen mit Geräuschen und Musik zur Verwendung im Schauspiel und im Tonfilm erschienen.

Die mechanische Wiedergabe tritt an die Stelle irgend einer für eine Aufführung ‚komponierten‘ und mit unzulänglichen Mitteln dargestellten Bühnenmusik. Das bedeutet für das Provinztheater, besonders für die vielen ganz kleinen Bühnen, völlig neue Möglichkeiten. Die Idee der Schauspielmusik auf Platten ist ein Sieg der Technik, der nicht auf Kosten der Qualität geht, sondern sich, wenigstens in der Tendenz, mit einer Qualitätssteigerung verbindet.³⁰¹

²⁹⁶ Nils Grosch, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart [u.a.] 1999, hier besonders S. 2–8.

²⁹⁷ Mücke 2011, S. 214, vgl. auch Grosch 1999, S. 138.

²⁹⁸ [ohne Verfasser], „Tageschronik“, in: *Die Musik* 21 (1929), S. 394–397, hier S. 395.

²⁹⁹ Vgl. Mücke 2011, S. 11f.

³⁰⁰ Vgl. Mücke 2011, S. 206.

³⁰¹ Hans Mersmann, „Bühnenmusik auf Schallplatte“, in: *Melos* 8 (1929), S. 251–254, hier S. 252.

In welchem Maße sich derlei Hoffnungen erfüllten und die Schallplatten tatsächlich zum Einsatz kamen, ist nicht rekonstruierbar. Sie dokumentieren aber das von Plattenfirmen und Komponisten – aus unterschiedlichen Motiven – getragene Bestreben, die Schallplatte in den Bühnenalltag zu integrieren.

Als erste Reihe erschienen 1928 sechs Schallplatten mit „Geräusch-Musik“ von Edmund Meisel bei der Deutschen Grammophon AG (siehe Tabelle 6). Sie sollten ursprünglich die Partitur zu dem Stummfilm *Oktober* (Октябрь) von Sergei Eisenstein ergänzen und im Rahmen der deutschen Premiere im Kinosaal über Lautsprecher zugespielt werden. Diese Idee kam offenbar nicht zustande. Stattdessen wurden die Platten in die Piscator-Inszenierung von *Der brave Soldat Schwejk* im Theater am Nollendorfsplatz integriert.³⁰² In diesem Kontext wurden sie auch von der Kritik wahrgenommen.

Als neuestes Gebiet der Schallplatte ist die Bühnenmusik zu nennen. Einen Versuch machte Edmund Meisel, der Komponist des Potemkin-Films, indem er die gesamte Begleitmusik zum ‚Soldaten Schwejk‘ auf der Schallplatte wiedergeben ließ. Piscators Idee, die starre Bühne in Bewegung umzusetzen, verwendet alle mechanischen Hilfsmittel: das laufende Filmstreifenband, »das rollende Band« auf der Bühne selbst und nun auch die drehende Platte. Der Versuch dieser Musikwiedergabe durch einen Apparat der Deutschen Grammophon-Gesellschaft muß als geglückt angesprochen werden. Nicht nur die Präzision der Geräuschmusik, auch die Weichheit begleitender Volksmelodien überraschte. [...] Immerhin sei ausgesprochen, daß die Schwejk-Musik seit der Potemkin-Musik Meisels beste Leistung darstellt.³⁰³

Meisel selbst äußerte sich in einem undatierten Brief (vermutlich September 1928) an Sergei Eisenstein nur kurz zu den Aufnahmen.

Besonders meine Geräuschmusik-Aufnahmen sind akustisch ausgezeichnet, eine wichtige Feststellung für die Weiterentwicklung. Diese Musik wird jetzt auf Grammophonplatten aufgenommen. Unlängst erschien von mir eine neuartige Serie von Geräuschplatten: Straßengeräusche, Maschinenrhythmen, Eisenbahn usw.³⁰⁴

³⁰² Werner Sudendorf, „Revolte im Orchestergraben. Zur Biographie Edmund Meisels“, in: *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel*, hrsg. von Werner Sudendorf, Frankfurt am Main 1984, S. 5–36, hier S. 9, die Premiere der Piscator-Inszenierung fand allerdings bereits am 23.1.1927 statt, die deutsche Premiere des Eisenstein-Films über ein Jahr später am 2. April 1928, vgl. Sudendorf 1984, S. 25 und 91. Die Schallplatten können demzufolge erst einige Zeit nach der Premiere in die Schwejk-Inszenierung integriert worden sein.

³⁰³ Eberhard Preußner, „Schallplattenkritik“, in: *Die Musik* 20 (1928), S. 447–448.

³⁰⁴ Edmund Meisel, Brief an Sergei Eisenstein (undatiert), in: Sudendorf 1984, S. 83.

Die angekündigte Weiterentwicklung realisierte Meisel nicht mehr. Bemerkenswert ist an den Aufnahmen, dass Meisel die Schallplatte nur vordergründig verwendet, um Geräusche auf die Theaterbühne zu bringen. Tatsächlich handelt es sich bei den Geräuschen um deren Nachahmung mit musikalischen Mitteln. Obwohl es das Verdienst der Schallplatte war, den Klang einer echten Eisenbahn überall und jederzeit reproduzierbar zu machen, erzeugte Meisel derlei Geräusche mithilfe einer Jazzband und einer selbst konstruierten Geräuschmaschine.³⁰⁵ Die Bezeichnung als „Geräusch-Musik“ auf den Labelketten im Gegensatz zu den später erscheinenden „Theater-Geräusch-Platten“ der Carl Lindström AG hat insofern durchaus ihren Sinn. Besonders anschaulich wird das anhand der Aufnahme mit *Maschinengeräuschen*. Sie besteht im Wesentlichen aus einem gleichmäßig pulsierenden Clusterakkord (Blech- und Holzblasinstrumente in überwiegend tiefer Lage und Klavier), der sich nach und nach verändert und unregelmäßig von schrillen Holzbläser-Einwürfen in hoher Lage überlagert wird. Nur für einen dreißig Sekunden dauernden Mittelteil pausiert dieser Puls. Die beiden Aufnahmen mit *Choralmusik* weichen aufgrund ihrer tonalen Melodie- und Harmonieverläufe von diesem Schema ab und sind mit Abstand am wenigsten geräuschhaft. Damit stehen sie etwa den *Straßengeräuschen* gegenüber, die nur mehr eine Folge von Rauschen, Brummen und Sprachfetzen ohne wahrnehmbare Formbildung sind. Allen Aufnahmen ist eine unsaubere Spielweise gemein, bei der unklar ist, ob es sich um einen beabsichtigten Verfremdungseffekt oder das Resultat einer improvisierten ad hoc-Einspielung handelt.

Komponist	Titel	Kat. Nr.	Mx. Nr.	Nachweis
Edmund Meisel	<i>Eisenbahnfahrt bis zur Notbremse</i> (= Geräusch-Musik I)	19848	394be	D-Hmi Slg. Heinitz 1085
Edmund Meisel	<i>Abfahrt und Ankunft eines Zuges</i> (= Geräusch-Musik II)	19848	396be	D-Hmi Slg. Heinitz 1085
Edmund Meisel	<i>Schlachtenlärm I</i> (= Geräusch-Musik III)	19849	395be	D-LEdm [ohne Signatur]
Edmund Meisel	<i>Schlachtenlärm II</i> (= Geräusch-Musik IV)	19849	405be	D-LEdm [ohne Signatur]
Edmund Meisel	<i>Choralmusik I</i> (= Geräusch-Musik V)	19850	397be	D-Hmi Slg. Heinitz 1084

³⁰⁵ Vgl. Sudendorf 1984, S. 9.

Edmund Meisel	<i>Choralmusik II</i> (= Geräusch-Musik VI)	19850	401be	D-Hmi Slg. Heinitz 1084
Edmund Meisel	<i>Fahrender Eisenbahnzug</i> (= Geräusch-Musik VII)	19851	398be	D-Hmi Slg. Heinitz 1083
Edmund Meisel	<i>Bahnhofsgeräusch</i> (= Geräusch-Musik VIII)	19851	404½be	D-Hmi Slg. Heinitz 1083
Edmund Meisel	<i>Rhythmus I</i> (= Geräusch-Musik IX)	19852	400be	D-Hmi Slg. Heinitz 1082
Edmund Meisel	<i>Rhythmus II</i> (= Geräusch-Musik X)	19852	403½be	D-Hmi Slg. Heinitz 1082
Edmund Meisel	<i>Straßengeräusche</i> (= Geräusch-Musik XI)	19853	399be	D-Hmi Slg. Heinitz 1081
Edmund Meisel	<i>Maschinengeräusche</i> (= Geräusch-Musik XII)	19853	406½be	D-Hmi Slg. Heinitz 1081
Walter Gronostay	a) <i>Neuere Signalmusik,</i> b) <i>Ältere Signalmusik</i>	66834	597½Bi III	D-LEdm T 2014 HC 00390
Walter Gronostay	a) <i>Kirchengeläute, b) Sturmge- läute, c) Armsünderglöcklein, d) Vorrüberziehende Prozession mit Choral und Glocken</i>	66834	1512BM III	D-LEdm T 2014 HC 00390
Walter Gronostay	<i>Antike Angriffsschlacht</i>	66835	598½Bi III	D-LEdm T 2014 HC 00391
Walter Gronostay	<i>Moderne Angriffsschlacht</i>	66835	600Bi III	D-LEdm T 2014 HC 00391
Walter Gronostay	a) <i>Posthörner, b) Nachtwächterruf</i>	66836	599Bi III	D-LEdm T 2014 HC 00393
Walter Gronostay	a) <i>Lustige Hirtenweisen, b) Kla- gende Hirtenweisen</i>	66836	1513BM III	D-LEdm T 2014 HC 00394
Walter Gronostay	a) <i>Volksauflauf, b) Gewitter mit Platzregen</i>	66837	1514½BM III	D-LEdm T 2014 HC 00394
Walter Gronostay	<i>Stürmisches Meer</i>	66837	1515BM III	D-LEdm T 2014 HC 00394
Walter Gronostay	<i>Ländliche Morgenmusik</i>	66838	7BV III	D-LEdm T 2014 HC 00394
Walter Gronostay	<i>Nachtmusik</i>	66838	8BV III	D-LEdm T 2014 HC 00395
-	a) <i>Drossel, b) Lerche, c) Nachti- gall, d) Kanarienvogel, e) Ente, f) Hahn, g) Henne, h) Schwein, i) Hund, k) Pferd</i>	66839 A	601Bi III	D-LEdm T 2014 HC 00396
-	a) <i>Katzen, b) Löwe, c) Hundeheu- len, d) Hundemeute, e) Froschge- quake</i>	66839 B	602Bi III	D-LEdm T 2014 HC 00396

Tabelle 6: Übersicht über die bei der Deutschen Grammophon AG erschienenen Geräuschmusik- bzw. Bühnenmusik-Schallplatten von Edmund Meisel und Walter Gronostay (nach Katalognummer aufsteigend)

Anders als Edmund Meisel, der aufgrund seiner vermeintlich illustrativen Filmmusik umstritten war („Nur die Filmindustrie hält Edmund Meisel, der durch seine Musik den Berlinfilm zugrunde richtete, für einen schöpferischen modernen Komponisten“³⁰⁶), war der zehn Jahre jüngere Schönberg-Schüler Walter Gronostay fest in eine musikalische Avantgarde integriert. Wie Meisel hatte auch er sich konsequent der Erschließung neuer Medien durch die Musik verschrieben. Beim Kammermusikfest Baden-Baden 1928 wurde neben seiner Kurzoper *In zehn Minuten* auch der experimentelle Kurzfilm *Alles dreht sich, alles bewegt sich* von Hans Richter uraufgeführt, zu dem Gronostay die Musik komponiert hatte. Im Jahr darauf feierte er mit seinem ersten Rundfunk-Hörspiel *Mord* einen Erfolg und wurde Abteilungsleiter für mechanische Musik und Unterhaltungsmusik bei der Funk-Stunde AG Berlin.³⁰⁷

Es ist der Typus eines radikalen, bedenkenlosen Gegenwartsmenschen, der alle Zeitströmungen aufgreift, um sie zu Musik zu machen. Er ist der typische Gebrauchsmusiker, der sich bewußt in Gegensatz zur ‚hohen Kunst‘ stellt. Er tastet alle aktuellen Ausdrucksformen der Gegenwart ab: Zeittheater, Kurzoper, Radio und Schallplatte. Und gerade, weil er ohne Hemmungen sich zu ihnen bekennt, kann er sie persönlich und produktiv gestalten.³⁰⁸

Wie weit sich ein von Komponisten getragener Musikdiskurs allerdings von den Anforderungen der Musikwirtschaft entfernt hatte, wird deutlich daran, dass Gronostay „die Gebrauchsmöglichkeiten der Schallplatte“ noch 1929, als die Schallplattenindustrie längst auf ihrem wirtschaftlichen Höhepunkt angelangt war, nicht etwa in der Reproduktion von „populären Musikstücken“ oder Opern und Sinfonien vermutete, sondern in der Produktion von „spezifisch Grammophonmäßigem“ – insbesondere der „Eigenproduktion von Bühnen- und Filmmusiken“: „Wohl nur auf diese Weise kann die Schallplatte aktiv eingreifen in das Musik- und Theaterleben unserer Tage.“³⁰⁹

³⁰⁶ Heinrich Strobel, „Film und Musik. Zu den Baden-Badener Versuchen“, in: *Melos* 7 (1928), S. 343–347, hier S. 346.

³⁰⁷ Vgl. Peter Gradenwitz, *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler*, Wien 1998, S. 113–126.

³⁰⁸ Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter und Heinrich Strobel, „Walter Gronostay“, in: *Melos* 8 (1929), S. 235–237, hier S. 237.

³⁰⁹ Walter Gronostay, „Die Gebrauchsmöglichkeiten der Schallplatte“, in: *Die Musik* 21 (1929), S. 437–440, hier S. 440.

Anders als bei der Geräuschkonzerte von Meisel stehen bei der „Organon-Bühnenmusik“ von Gronostay den reinen Geräuschaufnahmen (*Kirchengeläute*, *Stürmisches Meer*, *Gewitter mit Platzregen*) mehrere konventionelle Musikstücke gegenüber (*Ländliche Morgenmusik*, *Nachtmusik*, *Lustige* und *Klagende Hirtenweise*). Die *Ländliche Morgenmusik* für kleines Orchester etwa steht in D-Dur und im 6/8 Takt. Das Hauptthema der Flöten pendelt in punktiertem Rhythmus zwischen *a* und *fis*. Darunter geben pizzicato gespielten Streicher den Takt an. Zwischendurch ertönen Jagdhörner. Für Kontrast sorgt ein Mittelteil in *fis*-Moll, der lediglich mit Trompete, Horn und Xylophon instrumentiert ist. In seiner Besprechung der Bühnenmusik-Schallplatten spricht Hans Mersmann zwar von der *Ländlichen Morgenmusik* als einem „feinen Stimmungsbild“, diese Idylle stößt aber auch auf Kritik:

An mehreren Stellen entsteht ein grundsätzliches Bedenken. So, wenn mit dem Nachwächterruf ‚Hört ihr Leute, laßt euch sagen‘ ein tremolierender Heldenbariton aus der Platte entgegenschallt. Das ist schließlich auch wieder nur jene Art romantischen Theaters, das eigentlich umgangen werden sollte.³¹⁰

Gleichwohl bescheinigt Mersmann der Schallplattenmusik von Gronostay eine „eigene und wirksame Technik, die am klarsten in den für zwei Bläsern geschriebenen Sätzen zum Ausdruck kommt“.³¹¹ Das gilt insbesondere für die *Lustige Hirtenweise* und die *Klagende Hirtenweise* (beide für Oboe und Englisch Horn) und die *Posthörner* sowie *Neuere* und *Ältere Signalmusik* (letzteres für zwei Basstuben, Rührtrommel, Becken und große Trommel). Möglicherweise hat Gronostay die dünne Instrumentation hier mit Rücksicht auf die Schallplatte als intendiertem Erscheinungsort der Musik gewählt. Dass derlei Erwägungen eine Rolle spielten, wird daran deutlich, dass Gronostay die Bassstimme der *Ländlichen Morgenmusik* zunächst für zwei Kontrabässe geschrieben hatte, diese dann aber durch ein Kontrafagott ersetzt.³¹²

³¹⁰ Hans Mersmann, „Bühnenmusik auf Schallplatte“, in: *Melos* 8 (1929), S. 251–253, hier S. 253.

³¹¹ Mersmann 1929, S. 253, für eine Doppelbesprechung der Platten von Gronostay und vom *Freischütz* als „Kurzoper für die Heimbühne“ (s.o.) siehe ferner Eberhard Preußner, „Neue Schallplatten“, in: *Die Musik* 21 (1929), S. 603.

³¹² D-Bda Gronostay 51.

ORIGINALMUSIK FÜR GRAMMOPHON

Lustige Hirtenweise *)

für Oboe u. EnglischHorn

von **Walter Gronostay**

The image shows a musical score for two instruments: Oboe and English Horn. The score is in 6/8 time and consists of two systems. The first system is marked 'Lebhaft' and 'poco rit.' and ends with a 'pp' dynamic marking. The second system is marked 'tempo' and features dynamics of 'f', 'p', and 'mf'. The Oboe part is written in the upper staff, and the English Horn part is in the lower staff. The music is in a minor key, indicated by one flat in the key signature.

Abbildung 17: Walter Gronostay, *Lustige Hirtenweise*, T. 1–12 in der Druckfassung für *Die Musik*³¹³

Die Manuskripte zu einigen Stücken aus der Reihe sind im Nachlass von Walter Gronostay erhalten. Nur auf den Manuskripten zu der *Lustigen Hirtenweise* taucht allerdings der Hinweis auf, dass es sich um „Originalmusik für Grammophon“ handle.³¹⁴ Auch wurde nur dieses Stück mit ebendiesem Hinweis als Notenbeilage in der Zeitschrift *Die Musik* veröffentlicht (Abbildung 17). Auf den übrigen Manuskripten zur *Klagenden Hirtenweise* (hier als *Traurige Hirtenweise*)³¹⁵, dem *Nachtstück*³¹⁶, der *Ländlichen Morgenmusik*³¹⁷ und der *Alten Signalmusik* (hier als *Antike Signale*)³¹⁸ ist nirgends eine Verwendung für die Schallplattenaufzeichnung oder als Bühnenmusik vermerkt. Es ist – schon aufgrund des Schriftbildes insbesondere im Fall der *Antiken Signale* – auch nicht auszuschließen, dass einige

³¹³ Walter Gronostay, „Lustige Hirtenweise“, in: *Die Musik* 21 (1929), o. S.

³¹⁴ D-Bda Gronostay 25.

³¹⁵ D-Bda Gronostay 25.

³¹⁶ D-Bda Gronostay 32.

³¹⁷ D-Bda Gronostay 51.

³¹⁸ D-Bda Gronostay 18.

dieser Stücke wesentlich früher komponiert wurden und Gronostay sie lediglich als geeignet für die Reihe ansah.

Die *Ländliche Morgenmusik*, das *Nachtstück* und die *Lustige Hirtenweise* verwendete Gronostay zudem auch als Filmmusik zu dem Stummfilm *Sprengbagger 1010* von Carl Ludwig Achaz-Duisberg, der ebenfalls 1929 erschien. Die *Lustige Hirtenweise*, die in der autographen Partitur³¹⁹ zum Stummfilm als „Pastorale“ bezeichnet ist, ist also keineswegs so exklusiv für das Grammophon komponiert worden, wie es ihre Vermarktung glauben macht, sondern vielmehr ein anschauliches Beispiel für die möglichst breite Verwertung von musikalischen Kompositionen angesichts einer nie dagewesenen Vielfalt an Distributionswegen.

Weder die *Ländliche Morgenmusik* noch das *Nachtstück* sind in der Partitur zu *Sprengbagger 1010* enthalten. Auf den Manuskripten zu den beiden Stücken ist jedoch angegeben, an welcher Stelle im Film die Musik erklingen soll. Im Fall der *Ländlichen Morgenmusik* steht dort „No. 10“ und „Karl geht aus dem Tor[,] fährt im Auto durchs Land“, im Fall der *Nachtmusik* „No. 26: Camilla [unleserlich: unterschreibt?] Vertrag“.³²⁰ In der Partitur sind zudem einige Nummern – darunter auch die Nummern 10 und 26 – ausgelassen, an deren Stelle diese Stücke vermutlich eingesetzt werden sollten.

Auch die Carl Lindström AG veröffentlichte zwischen 1929 und 1931 Geräuschplatten zum Gebrauch im Theater oder im Tonfilm auf ihren Labels Parlophon, Odeon und Fonotipia. Es ist unklar, wie viele Platten tatsächlich erschienen sind, da teilweise ein und dieselbe Aufnahme mit unterschiedlichen Matrizennummern auf den drei Labels veröffentlicht wurde (Tabelle 7). Anders als die Schallplattenreihen von Meisel und Gronostay erschienen die Aufnahmen bei Parlophon, Odeon und Fonotipia ohne Angaben zum Urheber. Der Anteil an ‚originaler Musik‘ gegenüber Alltagsgeräuschen wie Autohupen, Tierstimmen oder Gewitter ist hier jedoch auch gering.

³¹⁹ D-Bda Gronostay 89.

³²⁰ Vgl. D-Bda Gronostay 51 und 32.

Titel	Label & Kat. Nr.	Mx. Nr.	Nachweis
<i>Theater-Geräusch-Platte: Volksauflauf, vorbeiziehende Volksmenge, Aufruhr</i>	Parlophon B 12110-I	37825	-
<i>Theater-Geräusch-Platte: Gewitter</i>	Parlophon B 12110-II Odeon O-11111 a	37850 Be 8622	D-LEdm [ohne Signatur]
<i>Theater-Geräusch-Platte: Militärischer Gleichschritt, Anmarsch einer Militärkapelle mit Hochrufen</i>	Parlophon B 12111-I	37873	D-LEdm T 2010 HB 11985
<i>Theater-Geräusch-Platte: Prozession im Vorüberziehen - Die Prozession zieht in die Kirche</i>	Parlophon B 12111-II Odeon O-11111 b	37874 Be 8625	D-LEdm T 2010 HB 11985
<i>Theater-Geräusch-Platte: Tierstimmen-Imitation: Wachtel, Drossel, Star, Buchfink, Lerche</i>	Parlophon B 12113-I Odeon O-11110 a	37837 Be 8620	D-LEdm T 2010 HB 04091
<i>Theater-Geräusch-Platte: Tierstimmen-Imitation: Meise, Kanarienvogel, Nachtigall</i>	Parlophon B 12113-II Odeon O-11110 b	37838 Be 8621	D-LEdm T 2010 HB 04091
<i>Theater-Geräusch-Platte: Applaus im Theater, Lachen im Theater</i>	Odeon O-11276 a Fonotipia A 168414 a	Be 9140 O 10367	D-LEdm T 2010 HB 04747
<i>Theater-Geräusch-Platte: 3maliges Signal, Signal: Achtung! Achtung! Es folgt jetzt Tanzmusik, Signal: Damenwahl, 3malige Fanfare, 3maliger Tusch</i>	Odeon O-11276 b Fonotipia A 168414 b	Be 9141 O 10367	D-LEdm T 2010 HB 04747
<i>Theater-Geräusch-Platte: 1. Autohupe, 2. Türklingel, 3. Telefonklingel, 4. Gongschläge, 5. In der Schmiede</i>	Parlophon B 12299-I	38706	D-LEdm T 2010 HB 04755
<i>Theater-Geräusch-Platte: 1. Feuerwerk, 2. Kettenklirren, 3. Gewehrschüsse, 4. Explosion, 5. Schnarchen</i>	Parlophon B 12299-II Odeon? Fonotipia A 168421 b	38707 Be 9155 O 10371	D-LEdm T 2010 HB 04755
<i>Theater-Geräusch-Platte: Maschinensaal - Tischlerei</i>	Parlophon B 12447-I	38518	-
<i>Theater-Geräusch-Platte: Flugzeug-Abfahrt - Flugzeug-Ankunft - Eisenbahn-Abfahrt - Eisenbahn in voller Fahrt - Eisenbahn-Ankunft - Auto-Abfahrt</i>	Parlophon B 12447-II Odeon? Fonotipia A 168695 a	133016 Be 9358 O 10635	-
<i>Theater- und Tonfilm-Geräuschplatten: Schlittenfahrt, Kinderweinen, Hundegebell, Katzengeschrei</i>	Parlophon B 12448-I Odeon? Fonotipia A 168421 a	133017 Be 9154 O 10371	-
<i>Theater-Geräusch-Platte: Leierkasten, Rummelplatz, Raubtierfütterung</i>	Parlophon B 12448-II Odeon O-11423 a Fonotipia A 168695 b	133018 Be 9359 O 10635	D-LEdm T 2010 HB 04755
<i>Theater-Geräusch-Platte: 1. Klavier, 2. Violine, 3. Violoncello, 4. Flöte, 5. Orgel</i>	Odeon O-11423 b	Be 9368	D-LEdm [ohne Signatur]

Tabelle 7: Geräuschaufnahmen für die Verwendung im Theater oder im Tonfilm, die bei unterschiedlichen Labels der Carl Lindström AG erschienen sind³²¹

³²¹ Angaben basieren auf den Label-Diskographien von Christian Zwarg (<http://discography.phonmuseum.at>, 28.12.2016) und wurden durch die Bestandsangaben des Deutschen Musikarchivs ergänzt.

Die Geräuschkompilationen von Meisel, die Bühnenmusik von Gronostay und die Theater-Geräusch-Platten, die bei Parlophon, Odeon und Fonotipia erscheinen, unterscheiden sich deutlich voneinander. Letztere sind pragmatische Geräuschkompilationen für den Bühnenalltag ohne ästhetische Ambitionen irgendeines Urhebers. Die Aufnahmen von Meisel sind stilistisch homogen, oft von einem rhythmischen Puls durchzogen und überwiegend musikalische Nachahmung von Maschinengeräuschen – allein vier Aufnahmen widmen sich Eisenbahn- und Bahnhofsgeschall. Maschinengeräusche bzw. deren musikalische Nachahmung sucht man zwischen den Bühnenmusiken von Gronostay vergeblich. An ihre Stelle treten musikalische Stimmungsbilder, die Gronostay deutlich von rein illustrativen Geräuscheffekten wie Gewitter und Kirchenglocken trennt, die es bei Meisel wiederum nicht gibt.

Der Einsatz von Schallaufzeichnungen im Musiktheater und im Schauspiel wurde auf völlig unterschiedlichen Wegen erprobt: mal treibt eine Schallaufzeichnung die Handlung voran, dann wiederum ist sie fest mit der übrigen musikalischen Substanz verwoben, mal ist das Grammophon ein zeitgemäßes Requisit und dann ist die Aufnahme einer „vorrüberziehenden Prozession“ nur mehr eine kostengünstige Möglichkeit, akustische Effekte zu realisieren. Keiner der hier dargestellten Vorstöße hat jedoch eine unmittelbare und nachhaltige Wirkung im Musikleben hinterlassen können. Die Stücke von Meisel und Gronostay, die gleichermaßen für die Verwendung in Schauspiel wie im Stummfilm vorgesehen waren, legen vielmehr nahe, dass der Einsatz von Schallaufzeichnung auf der Bühne im Schatten eines parallel verlaufenden Diskurses über Musik im Stumm- und später im Tonfilm steht.

6. Kompositorische Rezeption via Schallaufzeichnung

Komponisten nehmen in ihren Werken Bezug auf präexistentes, musikalisches Material. Das ist gängige Praxis und zentraler Baustein einer Entwicklungsgeschichte des Komponierens. Radikale Vertreter einer Intertextualitätstheorie betrachten ein musikalisches Werk nur mehr als ein Geflecht aus Verweisen auf Vorangegangenes. Verfahrensweisen, in denen derlei Bezugnahmen offen zu Tage treten, sind u.a. das musikalische Zitat, die Bearbeitung oder die Allusion auf ein anderes Werk, einen Stil oder eine Gattung. In den Fokus der musikwissenschaftlichen Forschung rückt die produktive Auseinandersetzung mit fremder Musik – mit unterschiedlich starkem, theoretischen Überbau – als *musical borrowing*, kompositorische Rezeption, Einfluss oder eben Intertextualität.³²² Dass sich Komponisten in ihrem Schaffen mit Musik auseinandersetzen, die ihnen vorrangig oder ausschließlich durch Schallaufzeichnungen bekannt ist, stellt vor 1930 einen Sonderfall dar, der jedoch im Zuge einer Volksmusik- und Jazz-Rezeption relevant wird.³²³ Als Normalfall gilt demgegenüber, dass sich ein Komponist in seinem Schaffen mit Musik auseinandersetzt, die irgendwie Teil seiner musikalischen Sozialisation oder ihm als schriftliche Komposition zugänglich ist. Die Schallplatte ermöglicht dem Komponisten dagegen eine Rezeption fremdartiger Musik. Ohne musiktheoretisches Raster, ohne den Filter einer Transkription, aber bei nahezu beliebig häufiger Wiederholbarkeit ermöglicht sie ihm etwa den Umgang mit nicht-schriftlichen Musikpraktiken, die sich einer

³²² Für die verschiedenen Konzepte und ihren jeweiligen theoretischen Überbau siehe exemplarisch: J. Peter Burkholder, *All made of tunes. Charles Ives and the uses of musical borrowing*, New Haven 1995, hier S. 1–7, Thomas Schäfer, *Modellfall Mahler. Kompositorische Rezeption in zeitgenössischer Musik*, München 1999, hier S. 29–105, Andreas Meyer, *Ensemblelieder in der frühen Nachfolge (1912–17) von Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* op. 21. Eine Studie über Einfluß und ‚misreading‘*, München 2000, S. 66–91 und Tobias Bleek, *Musikalische Intertextualität als Schaffenssprinzip. Eine Studie zu Kurtágs Streichquartett *Officium breve* op. 28*, Saarbrücken 2010, hier S. 18–44.

³²³ Im Zuge der Kompositionsaufträge, die Alfred Michaelis 1904 im Namen der Gramophone Company an verschiedene Komponisten vergeben hat (siehe Kapitel 3), berichtete dieser in einem Brief an den Hauptsitz der Plattenfirma, dass er Umberto Giordano Aufnahmen mit russischer Musik für dessen Oper *Siberia* zur Verfügung gestellt habe und Puccini für seine Arbeit an *Madama Butterfly* Aufnahmen mit japanischer Musik angefragt habe, vgl. Kaye 1987, S. 94.

Aufzeichnung in Notenschrift entziehen. Entsprechend häufig ist die kompositorische Rezeption via Schallaufzeichnung vom Anspruch einer besonders hohen Authentizität getrieben.

Béla Bartók sammelte auf musikethnologischen Forschungsreisen zwischen 1905 und 1918 ungarische, rumänische, ruthenische, slowakische und algerische Volksmusik. Ab 1906 verwendete er dabei einen Phonographen.³²⁴ Obwohl er seine Forschungstätigkeit unabhängig von seinem Schaffen als Komponist betrieb, griff Bartók in seinen Werken häufig auf das gesammelte Material zurück.³²⁵ Welche Rolle spielte es für die kompositorische Arbeit, dass das Material, mit dem sich Bartók produktiv auseinandersetzte, ihm als Schallaufzeichnung vorlag? Hat die spezifische Medialität des Rezeptionsprozesses einen Einfluss auf die letztlich musikalische Substanz?

Das Vorhaben, ungarische Volksmusik als Einfluss für die eigene kompositorische Arbeit zu verwenden, hing zunächst mit dem Nationalismus des jungen Bartók zusammen, der sich u.a. in dessen sinfonischer Dichtung *Kossuth* (1903) niederschlug.³²⁶ Mit seiner Volksmusik-Rezeption suchte Bartók nach einer

³²⁴ Einführend hierzu u.a. Sándor Kovács, „The Ethnomusicologist“, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 51–63. Tatsächlich hat Bartók zwar die Mehrheit, aber nicht alle Melodien für seine Forschungen selbst gesammelt, sondern konnte auch auf Aufnahmen von Zoltan Kodály, Ákos Garay, László Lajtha, Antal Molnar und Béla Vikár zurückgreifen. Die Melodien, die von Garay und Vikár gesammelt wurden, hat Bartók selbst nach deren Aufnahmen und ohne den Eindruck der Aufführungssituation transkribiert, vgl. Béla Bartók, *Das ungarische Volkslied*, Berlin und Leipzig 1925, S. 212.

³²⁵ Vera Lampert hat das volksmusikalische Material, das Bartók in seinen Kompositionen nutzt, identifiziert und den entsprechenden phonographischen Wachszyklindern und Transkriptionen zugeordnet, vgl. Vera Lampert, *Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog*, Budapest 2008. Für einzelne, werkanalytische Annäherungen siehe Josef Kuckertz, „Bartóks frühe Transkription und künstlerische Bearbeitung von Volksmelodien“, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 2 (1993), S. 145–165.

³²⁶ Vgl. David E. Schneider, *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition*, Berkeley und Los Angeles 2006, S. 33ff. Rückblickend nennt Bartók einen weiteren Grund für seine Hinwendung zur Volksmusik. So sah er sich um die Jahrhundertwende mit einer Situation konfrontiert, in der „die Übertreibungen der Spätromantik“ viele Komponisten zum „vollständigen Bruch mit dem 19. Jahrhundert“ bewogen hätten (Béla Bartók, „Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“, in: ders., *Weg und Werk, Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Kassel 1972, S. 164–177, hier S. 168). Die Volksmusikrezeption bot ihm einen Weg, die Nähe zur Spätromantik zu meiden und sich insbesondere „von der Alleinherrschaft des Dur- und Mollsystems“ zu emanzipieren (Béla Bartók, „Selbstbiographie“ [1918], in: *Documenta Bartókiana* 2, Mainz 1965, S. 113–116, hier S. 114). Harold Blooms einschlägige Vorstellung von der Einfluss-Angst eines Autors, in dessen Werk sich zwangsläufig der Einfluss seiner Vorgänger ausdrückt, der zugleich aber unter dem Druck eines Originalitätsdenken steht (vgl. Meyer

Position innerhalb eines bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückreichenden Diskurses über spezifisch ungarische Musik mit dem Ziel der Emanzipation von insbesondere einer deutschen Musiktradition.³²⁷ Die entscheidende Neuerung, die Bartók – gemeinsam mit Zoltán Kodály, der Bartók 1905 an die musikethnologische Feldforschung heranführte – in diesen Diskurs einbrachte, lag in der vermeintlichen Authentizität des von ihnen verwendeten Materials. Großen Einfluss auf eine spezifisch ungarische Kunstmusik hatten bis dahin die *verbunkos* – Instrumentaltänze, die auf die habsburgische Rekrutierungspraxis in Ungarn zwischen 1715 und 1849 zurückgingen – und die *magyar nóta* – populäre Lieder des 19. Jahrhunderts. In beidem vermischten sich Elemente aus Volks- und Kunstmusik und beides verbreitete sich durch reisende Theatergruppen, Zigeuner-Ensembles und Notendrucke.³²⁸ Von dieser „volkstümlichen Kunstmusik“ (*népies műzene*) grenzte Bartók eine vermeintlich authentischere und ursprünglichere „Bauernmusik“ (*parasztzene*) ab.³²⁹ Diese hatte er selbst erst 1904 zufällig durch ein transsilvanisches Zimmermädchen kennengelernt, das Lieder aus seinem Heimatdorf sang.³³⁰ Im Gegensatz zur komponierten, volkstümlichen Kunstmusik sei diese weitgehend unbekannte Bauernmusik „das Ergebnis einer Naturkraft, die in den von der städtischen Zivilisation unberührt gebliebenen Menschen instinktiv“ wirke.³³¹ Es wurde das vorrangige Ziel von Bartóks

2000, S. 70f), nimmt hier insofern eine spannende Wendung, als die Schallaufzeichnung es Bartók erlaubt, sein Schaffen auf ein Material aufzubauen, das die Instanz des Autors gar nicht kennt. Trotzdem verteidigt sich Bartók vehement gegen den Vorwurf mangelnder Originalität: „Jeder Künstler hat das Recht, seine Kunst in einer anderen, in einer Kunst früherer Zeiten zu verwurzeln. Und das ist nicht nur sein Recht, sondern ein Gebot für ihn. Und warum sollten wir also nicht das Recht besitzen, auch die Volkskunst als einen solchen Wurzelboden zu betrachten?“, und weiter: „Nur dann wird die Volksmusik für die Kunst von Bedeutung, wenn sie durch ein gestaltendes Genie die höhere Kunstmusik durchdringen und beeinflussen kann. In unfähigen Händen kann weder Volksmusik noch irgendein anderes Musikmaterial jemals Bedeutung erlangen.“ (Bartók 1972, S. 176).

³²⁷ Vgl. Lynn M. Hooker, *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók*, Oxford [u.a.] 2013, S. 97.

³²⁸ Vgl. Schneider 2006, S. 17–25.

³²⁹ Trotz Bartóks Einsatz für die Bauernmusik sind gleichwohl Elemente aus den *verbunkos* weiterhin in dessen Werken nachweisbar – so z.B. in der Oper *Herzog Blaubarts Burg* (1911), vgl. Judit Frigyesi, „The Verbunkos and Bartók’s Modern Style. The Case of Duke Bluebeard’s Castle“, in: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, hrsg. von Elliott Antokoletz, Victoria Fischer und Benjamin Suchoff, New York [u.a.] 2000, S. 140–151, hier S. 147ff. Ferner ist der erste Satz aus dem Stück *Contrasts*, BB 116 (1938) für Klarinette, Violine und Klavier mit „Verbunkos“ überschrieben.

³³⁰ Vgl. Kovács 1993, S. 51f.

³³¹ Vgl. Bartók 1972, S. 166.

musikethnologischer Arbeit, einen größtmöglichen Bestand dieser Musik zu sichern und nach musikimmanenten Kriterien zu ordnen. In diesem Zuge weitete sich auch sein Erkenntnisinteresse schnell etwa auf rumänische und slowakische Volksmusik aus. Die Wissenschaftlichkeit seiner Sammlungstätigkeit, zu der auch die Verwendung des Phonographen gehörte, bürgte für die vermeintliche Authentizität eines musikalischen Materials, das für Bartók als „Ergebnis einer Naturkraft“ schon von sich aus authentischer war als die populären Lieder der Stadt.

Bartók hatte während seiner Feldforschungen immer ein Notizbuch dabei, in das er die Melodie an Ort und Stelle notierte. Für diesen Vorgang nahm er sich fünf bis acht Minuten Zeit, bevor er die Melodie anschließend mithilfe eines Phonographen abermals aufzeichnete. Abweichungen zwischen der ersten Mitschrift und der Schallaufzeichnung vermerkte er mit Bleistift in der Mitschrift.³³² Die Vorzüge des Phonographen bzw. die Defizite der Transkription benennt Bartók deutlich.

Eine jede Transkription sogar europäischer Melodien ist vom Folklorismus-Standpunkte aus unvollkommen, da nicht nur unsere Notenschrift, sondern auch die zur Ergänzung neu erfundenen diakritischen Zeichen die Art des Vortrags [...] unmöglich getreu veranschaulichen können. Davon zu schweigen, dass es Melodiearten gibt, die [...] in derart improvisierender Manier vorgetragen werden, dass bei jeder Wiederholung selbst die Umrisse der Melodie nicht ein und dieselben bleiben. In diesen Fällen wiedergibt eine Transkription ohne Phonograph in jedem Falle nur eine approximative, eigentlich niemals existierende Form der Melodie.³³³

Bemerkenswert ist vor diesem Hintergrund, in welchen Fällen Bartók einerseits die erste Mitschrift, andererseits die Schallaufzeichnung für verzichtbar hielt. Von nahezu aller Instrumentalmusik, die Bartók im Feld sammelte, gibt es Aufnahmen auf Wachszyylinder.³³⁴ Zugleich hielt er die erste Mitschrift in diesen Fällen für überflüssig:

³³² Vgl. Lampert 2008, S. 16ff. Sechzehn dieser *field books* sind in den Bartók Archives des Musikwissenschaftlichen Instituts Budapest erhalten. Drei Seiten sind als Faksimile abgedruckt in: Lampert 2008, S. 16ff.

³³³ Béla Bartók, „Musikfolklore“, in: *Musikblätter des Anbruch* 1 (1919), S. 102–106, hier S. 102.

³³⁴ Der Großteil der empfindlichen Wachszyylinder, auf die Bartók bei seinen Feldforschungen die Musik aufgezeichnet hat, befindet sich heute im Ethnologischen Museum (Budapest). Die Aufnahmen ungarischer Volksmusik, die nach dem sogenannten Bartók-System geordnet sind, sind über eine Online-Datenbank des Musikwissenschaftlichen Instituts Budapest abrufbar, *Hungarian Folk Songs. Complete Collection by Béla Bartók*, <http://systems.zti.hu/br/en>, 17.10.2017. Die phonographischen

Collecting instrumental (peasant's flute, bagpipe, and so forth) melodies can be done even faster, because the absolute confidence of the performer makes notation on the spot unnecessary.³³⁵

Im Fall der Lieder betont er hingegen die Bedeutung der Mitschrift als Ergänzung der Schallaufzeichnung.

Es kommt häufig vor, dass der Sänger die Melodie aus verschiedenen Gründen fehlerhaft, verstümmelt, vom üblichen Tempo abweichend dem Phonographen vorsingt u.s.w. u.s.w.; all dieses kann nur durch an Ort und Stelle vorgenommene Aufzeichnungen berichtigt werden [...].³³⁶

Im Fall von rund zwei Dritteln der aufgezeichneten slowenischen und ungarischen Volkslieder – anders als bei den rumänischen – genügte Bartók sogar nur die Mitschrift vor Ort, sodass er auf eine Schallaufzeichnung verzichtete.³³⁷

Die phonographische Aufnahme wurde, so sie signifikant von der ersten Mitschrift abwich oder gar keine Mitschrift vor Ort angefertigt wurde, später transkribiert. Die Mitschriften – ggf. mit Korrekturen nach der Schallaufzeichnung – sowie die Transkriptionen bildeten die Grundlage für eine Reinschrift. Für sie wurde das musikalische Material transponiert, sodass es auf g^1 endete – um u.a. den Kadenzverlauf einfacher vergleichen zu können. Neben der Melodie und dem Text enthält die Reinschrift meist eine Tempoangabe, die Nummer des Wachszyinders, Angaben zur originalen Tonhöhe, Ort und Zeit der Aufzeichnung, Angaben zum Ausführenden und zum Sammler.

Die Reinschriften dokumentieren anschaulich, inwiefern sich der Anspruch, den Bartók an seine Transkriptionen stellte, mit der Zeit veränderte. Enthielten die frühen Aufzeichnungen kaum ornamentale Nebennoten oder Tempoangaben außer *parlando* und *giusto*, so werden die späteren Aufzeichnungen wesentlich detaillierter. 1932 begann Bartók ferner damit, die gesamte Sammlung ungarischer und rumänischer Melodien mit grüner Tinte in den originalen Reinschriften zu revidieren (Abbildung 18).³³⁸ Es gibt vier hauptsächliche Korrekturarten:

Aufnahmen jener Melodien, die Bartók in seinen Kompositionen verwendet, liegen Lampert 2008 als CD bei.

³³⁵ Béla Bartók, „Observations on Rumanian Folk Music“, in: ders., *Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, London 1976, S. 195–200 hier S. 195.

³³⁶ Bartók 1919, S. 104.

³³⁷ Vgl. Lampert 2008, S. 17.

³³⁸ Vgl. Lampert 2008, S. 24.

Differenzierung der Rhythmik, Präzisierung der Metronomangaben, Hinzufügen von ornamentalen Noten sowie die Transkription abweichender Strophen und Varianten. Äußerst selten werden Tonhöhen bzw. Fehler im Text korrigiert. Konsequenter gibt Bartók in seinen Revisionen Metronomangaben bezogen auf Sechzehntelwerte (statt Viertel oder Achtel) an, was ihm eine wesentlich exaktere Angabe ermöglicht.

Sicher ging jeder Revision die erneute Konsultation der phonographischen Aufnahme voraus. In ihrem Detailreichtum konkurrieren die revidierten Transkriptionen Bartóks mit der Schallaufzeichnung – zu Lasten ihrer Anschaulichkeit.³³⁹ Bartóks Transkriptionspraxis zielt nicht darauf, die aufgezeichnete Musik für seine kompositorische Arbeit anschlussfähig zu machen. Auch Bartóks Ordnungssystem, das wesentlich auf Silben- und Versanzahl sowie Abschnittsbildung beruht³⁴⁰, zieht keinen Nutzen aus dem Detailreichtum der Revisionen.

Die Stoßrichtung von Bartóks musikethnologischen Forschungen veränderte sich offensichtlich dahingehend, dass er – statt aus den vielen Varianten und abweichenden Überlieferungen eine archetypische Melodie herauszufiltern – eine musikalische Praxis authentisch zu dokumentieren versucht, die sich womöglich gerade durch ihre Variantenbildung auszeichnete. Das schließt jedoch nicht aus, dass es auch ein berechtigtes Misstrauen gegenüber der Haltbarkeit der Schallaufzeichnung war, das Bartók zu derart dichten Transkriptionen drängte. Bei jedem Abspielen eines Wachszyinders wird die Rille ausgeschabt, bis die aufgezeichneten Informationen im Rauschen untergehen. Vergeblich forderte er deshalb, dass unmittelbar nach der Aufzeichnung Metallnegative von der Aufnahme hergestellt würden, um Reproduktionen herstellen zu können, damit sich institutionelle Sammlungen ihre Aufzeichnungen gegenseitig zur Verfügung stellen könnten.³⁴¹

³³⁹ Vgl. Josef Kuckertz, „Transkription bei Bartók“, in: *Musik als Text 1*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel [u.a.] 1998, S. 91–97, hier S. 95.

³⁴⁰ Siehe hierzu Sándor Kovács, „The Bartók System of Hungarian folk music“, in: Béla Bartók, *Hungarian Folk Songs* (Complete Collection Vol. I), hrsg. von Sándor Kovács und Ferenc Sebő, Budapest 1993, S. 11–156.

³⁴¹ Vgl. Bartók 1919, S. 103ff.

Abbildung 18: Reinschrift eines Liedes mit dem Incipit *Híres betyár vagyok* (Bartók-System A-I 0044), das Bartók im April 1907 in Felsönyék aufgezeichnet hat, mit Revisionen in grüner Farbe (<http://systems.zti.hu/br/en>, 17.10.2017)

In einem Vortrag, den er 1931 in Budapest hielt, beschreibt Bartók drei Möglichkeiten der kompositorischen Volksmusikrezeption: Überraschenderweise wird nur im ersten Fall tatsächlich unverändertes, präexistentes Material in die Komposition übernommen. Dabei unterscheidet Bartók wiederum zwischen zwei Richtungen. So könne man die unveränderte Bauernmelodie – „wie ein Edelstein in seiner Fassung“³⁴² – lediglich mit einer Begleitung und einem kurzen Vor- bzw. Nachspiel versehen. Dieser Richtung entsprechen die vielen Volksliedarrangements, die Bartók zwischen 1906 und 1917 veröffentlicht, aber auch die *Sonatina*, BB 69 (1915). Die Bauernmelodie könne aber auch nur „die Rolle des Mottos“ spielen, das den folgenden, wesentlich freieren Werkverlauf präge.³⁴³ Dieser Richtung entsprechen wiederum die *Improvizációk magyar parasztdalokra* [Improvisationen über ungarische Bauernlieder], BB 83 (1920). Schon für die zweite Möglichkeit, Volksmusikeinflüsse in der Kunstmusik zu verarbeiten,

³⁴² Bartók 1972, S. 169.

³⁴³ Bartók 1972, S. 170.

spielt das volksmusikalische Material keine unmittelbare Rolle mehr. Stattdessen verweende der Komponist nur die Imitation einer Volksmusikmelodie, die dann wiederum wie im ersten Fall behandelt werden könne. Bartók verweist als Beispiel auf die Musik von Strawinsky, bei der oft nicht zweifelsfrei entscheidbar sei, ob die Themen auf dessen eigene Erfindung zurückgingen oder volksmusikalische Melodien seien.³⁴⁴ Aus seinem eigenen Œuvre entspricht dieser kompositorischen Verfahrensweise die *Tanz-Suite*, BB 86a (1923).

The thematic material of all the movements is in [sic] imitation of peasant music. The aim of the whole work was to put together a kind of idealized peasant music – you could say an invented peasant music – in such a way that the individual movements of the work should introduce particular types of music – Peasant music of all nationalities served as a model: Magyar, Wallachian, Slovak, and even Arabic. In fact, here and there is even a hybrid from these species. Thus, for example, the melody of the first subject of the first movement is reminiscent of primitive Arabic peasant music, whereas its rhythm is of East European folk music... The ritornello theme is such a faithful imitation of a certain kind of Hungarian folk melodies, that its derivation might puzzle even the most knowledgeable musical folklorist... The second movement is Hungarian in character, and the third is alternately Hungarian and Wallachian.³⁴⁵

Bei der dritten und letzten Möglichkeit, die Bartók in seinem Vortrag nennt, werden weder Bauernmelodien noch deren Imitationen verwendet. Trotzdem entströme der Musik „dieselbe Atmosphäre“ wie der Bauernmusik. Voraussetzung dafür sei, dass der Komponist „die Musiksprache der Bauern erlernt“ habe und „sie so vollkommen beherrscht wie ein Dichter seine Muttersprache“.³⁴⁶ Bartók nennt als Beispiel den *Psalmus Hungaricus* von Zoltán Kodály.

Bartóks Unterteilung ist dahingehend problematisch, als er die vielen kompositorischen Verfahrensweisen mit präexistentem Material unter einer Kategorie versammelt, während sich die beiden anderen Kategorien, in denen kein prä-existentes Material verwendet wird, sehr ähnlich sind. Nicht erwähnt wird das gängige Verfahren, fremde Musik punktuell als Zitat mit semantischer Funktion

³⁴⁴ Vgl. Bartók 1972, S. 172f.

³⁴⁵ [Bartók über die Tanz-Suite, Manuskript im Bartók Archiv, Budapest], zitiert nach: Tibor Tallián, *Béla Bartók. The Man and His Work*, Budapest 1988, S. 133.

³⁴⁶ Bartók 1972, S. 173.

zu verwenden.³⁴⁷ Auffällig ist darüber hinaus, wie viel Raum Bartók einem kompositorischen ‚So als ob‘ zugesteht, ohne dabei in einen Widerspruch zu seinem offensichtlichen Bemühen um eine kompositorische Auseinandersetzung mit authentischer Volksmusik zu geraten.

An der *Sonatina*, BB 69 (1915) kann beispielhaft gezeigt werden, welcher Status einerseits der Schallaufzeichnung und andererseits deren Transkription bei der kompositorischen Arbeit zufällt. Bartók verwendet in dem Stück fünf rumänische Instrumentalmelodien, die er zwischen 1910 und 1914 an unterschiedlichen Orten im Nordwesten des heutigen Rumäniens aufgezeichnet hatte.³⁴⁸ Die Außensätze der dreisätzigen *Sonatina* haben eine ABA- bzw. AB(+ Coda)-Form. Für A- und B-Teil verwendet Bartók jeweils verschiedene Melodien, die aber ursprünglich von demselben Instrument gespielt wurden. Im ersten Satz sind beide Melodien von einem Dudelsack gespielt worden, im letzten von einer Geige. Die ursprüngliche Instrumentation des musikalischen Materials, die in dem Klavierstück nicht mehr greifbar ist, empfand Bartók offensichtlich als zusammenhangstiftend für die A- und B-Teile der beiden Außensätze. Im kurzen Mittelsatz wird nur eine präexistente Melodie verwendet, die von einer Geige mit einer rhythmischen Gitarrenbegleitung gespielt wurde. Sowohl diese Begleitung als auch die akzentuierenden Doppelgriffe der Geige hat Bartók, obwohl er sie transkribiert hatte, nicht in die *Sonatina* übernommen. Die melodische Gestalt des Materials bleibt jedoch vollkommen intakt. Nirgends werden Motive aus ihrem Kontext gelöst oder gar verarbeitet. Abgesehen von den kurzen Vor- und Zwischenspielen der Außensätze fügt Bartók nur eine sparsame Begleitung hinzu. Diese Verfahrensweise entspricht der ersten von den drei Möglichkeiten, die Bartók in seinem Vortrag über den kompositorischen Umgang mit Volksmusik skizziert hatte.

³⁴⁷ Tatsächlich macht Bartók in seinen Werken von dieser Verfahrensweise so gut wie keinen Gebrauch. Ob er im Finalsatz seines ersten Streichquartetts tatsächlich aus autobiographischen Gründen das Lied *Romlott testem* zitiert, ist umstritten. Hierzu u.a. Alan Anbari, „Between Folk Music and Wagner: Sources of Inspiration in Bartók’s First String Quartet“, in: *International Journal of Musicology* 9 (2000), S. 177–196 und László Somfai, „Romlott testēm’ és a ‚páva‘-dallam. Széljegyzetek Bartók 1. vonónégysesének egy témájáról“, in: *Magyar Zene* 48 (2010), S. 203–213.

³⁴⁸ Vgl. Lampert 2008, S. 111–113.

Bartók griff während der Komposition seiner *Sonatina* neben seinen Transkriptionen auch auf die Schallaufzeichnung zurück. Der Werktext weicht stellenweise von den Transkriptionen ab und nähert sich der Schallaufzeichnung an. Beispielsweise fügt Bartók zu Beginn des ersten Satzes in Takt 7 abweichend von der Transkription das a^2 als Wechselnote zwischen die aufsteigenden Melodietöne fis^2 , gis^2 und h^2 ein, was der analogen Stelle in der Schallaufzeichnung entspricht (Abbildung 19 bis 21). Vermutlich spiegelt sich in dieser Sorgfalt Bartóks Anspruch, die Melodie auch im nicht-wissenschaftlichen Kontext unverfälscht in den musikalischen Satz zu integrieren. Wenn es dagegen um die usuellen Variantenbildungen geht, die die Transkriptionen und erst recht die Schallaufzeichnung dokumentieren, dann glättet Bartók das Material. Das absteigende Motiv aus drei Sechzehnteltriolen und zwei Sechzehnteln, das zuerst in Takt 6 vorkommt, kehrt in dieser rhythmischen Verfasstheit noch elfmal im Verlauf des ersten Satzes wieder – das nächste Mal schon in Takt 7. In den verschiedenen Transkriptionen und ihren Revisionen gibt Bartók für das Motiv sechs rhythmische Varianten an.³⁴⁹ Selbst mithilfe der Visualisierung der originalen Aufnahme ist meist nicht zu entscheiden, ob die schnell absteigende Melodielinie aus vier, fünf oder sechs Einzeltönen besteht (Abbildung 21). Ebenfalls nicht auf der Grundlage von Transkription oder Schallaufzeichnung trifft Bartók die Entscheidung über das Satztempo. So ist das Tempo der ursprünglichen Melodie, die dem Mittelsatz zugrunde liegt, in der Transkription mit $\text{♩} = 126$ angegeben, während die Tempovorschrift im Werktext mit $\text{♩} = 80$ angegeben ist. Nur im Finalsatz entspricht die Tempovorschrift weitgehend den Angaben der Transkriptionen. Bartók wog während des Kompositionsprozesses offensichtlich ab, in welchen Fällen er sich der Integrität des präexistenten Materials verpflichtet sah und wann er aus ästhetischen Erwägungen davon abwich. Auch wenn er noch im Zuge der kompositorischen Arbeit auf die Schallaufzeichnung zurückgriff, trennt ihre Medialität sie deutlich vom schriftlich komponierten Musikwerk. Die Schallaufzeichnung dokumentiert eine usuelle Musikpraxis auf eine Weise, die mit Notenschrift nicht realisierbar wäre. Umgekehrt ist es diese musikalische Schriftlichkeit, mithilfe derer Bartók eine Eindeutigkeit der musikalischen Form

³⁴⁹ Vgl. Lampert 2008, S. 112f.

erzeugt, die zwar dem präexistenten Material fremd ist, für Bartók aber offensichtlich ein verbindliches Merkmal des musikalischen Werks darstellt. In seinen Funktionen als Komponist und als Musikethnologe stehen sich bei Bartók schriftbasierte und von Schallaufzeichnung geleitete Denk- und Handlungsweisen unmittelbar gegenüber. Als Musikethnologe versucht er unter Zuhilfenahme von Notenschrift mit phonographischer Genauigkeit musikalische Praktiken zu dokumentieren und stößt dabei an die Grenzen der Notenschrift. Als Komponist eines musikalischen Werks setzt er eben diese Schriftlichkeit zu Gunsten der Formbildung ein und glättet das als Schallaufzeichnung vorliegende Material.

34

A.I.4. (48) ① ①
⑥3
④4

42. *Ardeleana* *Cimpoi*

J = 126

Var.

M.F. 3367a, *Fercqi* (Flunedoara), *Demian Păvălovi* (35, căt., analf.), XII. 1913.

Abbildung 19: Béla Bartók, Transkription von „Ardeleana“ mit Varianten³⁵⁰

Abbildung 20: Béla Bartók, *Sonatina* BB 69, 1. Satz T. 5–8³⁵¹

³⁵⁰ Béla Bartók, *Rumanian Folk Music 1* (= Instrumental Melodies), hrsg. von Benjamin Suchoff, Den Haag 1967, S. 102.

³⁵¹ Béla Bartók, *Sonatine über Themen der Bauern von Transsylvanien*, Mainz 1951, S. 3.

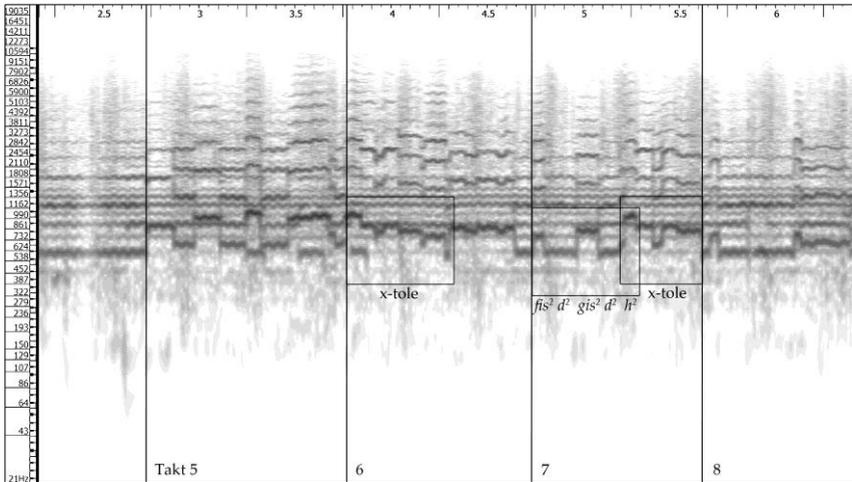


Abbildung 21: Spektrogramm der musikethnologischen Aufnahme von „Ardeleana“ (0'02'' bis 0'06''), die der Transkription (Abbildung 19) und dem ersten Satz der *Sonatina* (Abbildung 20) zugrunde liegt³⁵²

Die Bedeutung der Schallaufzeichnung im Zuge einer kompositorischen Jazzrezeption festzustellen, ist ungleich schwieriger als im Fall von Bartóks Volksmusikrezeption. Zweifellos ging die Verbreitung des Jazz in den 1920er Jahren Hand in Hand mit dem Aufstieg der neuen Medien Schallplatte, Radio und Tonfilm.³⁵³ Es ist naheliegend, dass in dieser Zeit auch die kompositorische Auseinandersetzung mit dem Jazz teilweise darauf beruhte, dass Komponisten durch Schallplatten Zugang zu Jazz hatten. Vereinzelt geben Komponisten, Interpreten und Musikkritiker Hinweise auf ihren Umgang mit aufgezeichnetem Jazz:

Ich [Philipp Jarnach] stürzte ins Künstlerzimmer und sagte dem [Amar-] Quartett: ‚Kinder, Ihr müßt schön spielen; Schönberg ist im Saal.‘ ‚Um Gottes willen‘, rief Paul Hindemith, ‚wir haben das Stück nicht genug geprobt.‘ Sie spielten in der Aufführung nur um so schöner; Schönberg war glücklich. Wir schlepten ihn am selben Abend mit zu dem

³⁵² Datei „123_MH3367a.mp3“ auf der Daten-CD zu Lampert 2008.

³⁵³ Vgl. Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French. Music and Life in Interwar Paris*, Durham und London 2003, S. 46–49 und Anke J. Hübel, *Vom Salon ins Leben. Jazz, Populärkultur, und die Neuerfindung des Künstlers in der frühen Avantgarde*, Bielefeld 2015, S. 109.

Mäzen der Melos-Konzerte, zu Herbert Graf, der in Dahlem wohnte. Dort kamen wir auf die Idee, ihm Jazz-Platten auf dem Grammophon vorzuführen. Er war bezaubert.³⁵⁴

Und da unser Blatt [die *Musikblätter des Anbruch*] den Erschütterungen jeglicher Gewohnheit nachspüren, ja sie vorspüren möchte, vergeben wir uns nichts, wenn wir hier zur Stelle sind, erklären vielmehr, daß uns ein wilder Jazz, in irgend einer Bar gespielt, ja meinetwegen selbst nur von der Schallplatte her bekannt, wichtiger scheint, als ein halbes Dutzend Dutzendabende im Konzertsaal.³⁵⁵

En rentrant en France, je jouai inlassablement sur un petit phonographe qui avait la forme d'un kodak, des disques de la marque ‚Black Swan‘ que j'avais achetés dans une petite boutique à Harlem; plus que jamais, je pensais à utiliser le jazz pour un oeuvre de musique de chambre.³⁵⁶

Der systematischen Untersuchung einer technisch vermittelten Jazzrezeption stehen jedoch gleich mehrere methodische Probleme im Weg, die an dieser Stelle nur ausblickartig benannt werden: Anders als im Fall von Bartók, dessen Aufnahmen und Transkriptionen in weiten Teilen digital verfügbar sind und der sich selbst ausführlich zu seinen musikethnologischen Forschungen und ihrem Einfluss auf seine kompositorische Arbeit geäußert hat, ist die Untersuchung der kompositorischen Jazzrezeption mit einem eklatanten Quellenmangel konfrontiert. Über die unkonkreten Selbstaussagen einiger Künstler hinaus wäre allenfalls durch eine überlieferte Schallplattensammlung zu rekonstruieren, in welchem Maße ein Komponist Musik, respektive Jazz, mithilfe von Schallplatten und nicht ausschließlich in Unterhaltungsetablissemments gehört hat. Sofern es eine solche Sammlung gegeben hat und der Komponist nicht nur über Dritte Zugang zu einem Grammophon und Schallplatten hatte, sind Schallplattensammlungen aus unterschiedlichen Gründen oft trotzdem nicht erhalten – sei es, weil sie vom Komponisten oder dessen Erben nicht als erhaltungswürdig angesehen wurden, sei es, weil sie bei der Flucht ins Exil zurückgelassen werden mussten

³⁵⁴ Philipp Jarnach, „Das Beispiel Busoni“, in: *Das musikalische Selbstportrait von Komponisten, Dirigenten, Instrumentalisten, Sängerinnen und Sängern unserer Zeit*, hrsg. von Josef Müller-Marein und Hannes Reinhardt, Hamburg 1963, S. 255–264, hier S. 261.

³⁵⁵ Paul Stefan, „Jazz?...“, in: *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925), S. 187.

³⁵⁶ Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, Paris 1987, S. 116, in der deutschen Übersetzung (*Noten ohne Musik*, München 1962, S. 103) heißt es fehlerhaft „die Platte Black Swan“ und „oeuvre de musique de chambre“ wurde als „Streichquartett“ übersetzt.

und/oder im Krieg zerstört wurden.³⁵⁷ Ein nennenswerter Bestand an Schallplatten (175 Titel), von denen viele aus der hier relevanten Zeit vor 1930 stammen, ist im Ralph-Benatzky-Archiv in D-Bda erhalten. Dabei handelt es sich jedoch fast ausnahmslos um Aufnahmen eigener Werke, die als Rezeptionszeugnisse ausscheiden. Die einzige Jazzplatte mit einem Stück, das nicht von Benatzky selbst stammt, ist eine Aufnahme des Stücks *Sweet Sue* von Victor Young in einer Einspielung von Jack Hylton aus dem Jahr 1936.³⁵⁸

Ein anderes Problem liegt darin, dass selbst wenn bekannt wäre, welche Schallplatten ein Komponist besessen hat, in dessen Jazzkompositionen Einflüsse unentwirrbar vermischt sind, die gleichermaßen auf den Umgang mit Notentexten³⁵⁹, das Beiwohnen einer Aufführungssituation oder das Anhören von Schallplatten zurückgehen können. Deshalb kann sinnvoll nur im Einzelfall danach gefragt werden, auf welche Weisen sich die Rezeptionsformen produktiv ergänzen: Die Einmaligkeit der Aufführungssituation wird durch die technische Reproduzierbarkeit kompensiert. Die rein akustische Erfahrung der Aufnahme vergegenwärtigt stattgehabte, visuelle Erfahrungen. Intonatorische oder rhythmische Unbestimmtheiten beseitigt der Notentext, der wiederum der improvisatorischen Abweichungen entbehrt.

³⁵⁷ Zu den überlieferten Schallplatten aus dem Besitz von Arnold Schönberg siehe Dörte Schmidt, „Schönberg und die Schallplatte oder: Über die technische Reproduzierbarkeit der Musik und das Exil“, in: *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Camilla Bork u.a., Schliengen 2011, S. 581–599. Für eine Liste mit den Schallplatten aus dem Besitz von Edward Elgar siehe Jerrold Northrop Moore, *Elgar on record*, London [u.a.] 1974, S. 233–236. Umschnitte von den Schallplatten, die sich im Hindemith-Nachlass in Blonay befinden, hält das Deutsche Rundfunk Archiv (Frankfurt). Darunter befinden sich u.a. mehrere Schubert- und Schumann-Lieder in Aufnahmen mit Therese Behr-Schnabel und Artur Schnabel, geistliche Stücke in Aufnahmen mit dem Chor der Benediktiner-Mönche der Abtei St. Pierre de Solesmes unter der Leitung von Joseph Gajard, aber keinerlei Jazzplatten.

³⁵⁸ Jack Hylton und sein Orchester, *Sweet Sue* (Young), Electrola E.H. 995, Mx. Nr. 2EA 40411 (D-Bda AVM-30 6471).

³⁵⁹ So beruht Alban Bergs kompositorische Auseinandersetzung mit Jazz in dessen Konzertarie *Der Wein* (1929) auf dem verbreiteten, didaktischen *Jazz-Buch* von Alfred Baresel (Leipzig 1926), das Berg besaß und mit zahlreichen Anmerkungen versehen hatte. Andere Einflüsse stammen aus den Jazzkompositionen anderer Komponisten – namentlich von Erwin Schulhoff und Wilhelm Grosz, vgl. J. Bradford Robinson, „Jazz reception in Weimar Germany: In search of a shimmy figure“, in: *Music and performance during the Weimar Republic*, hrsg. von Bryan Gilliam, Cambridge 1994, S. 107–134 hier S. 129ff.

Problematisch ist schließlich eine verbreitete Vorstellung von ‚authentischem Jazz‘ – afroamerikanisch, hoher Improvisationsanteil, solistische Besetzung –, der in Europa und insbesondere im weitgehend isolierten Zwischenkriegsdeutschland kaum verfügbar geschweige denn verbreitet war – auch nicht auf Schallplatte.

The contemporary repertory of American popular song and dance music could be handily borrowed, but the likelihood that German musicians offered blues-tinged improvisations in the authentic manner codified by African-American musicians hailing from New Orleans seems decidedly remote before World War II.³⁶⁰

Die Verbreitung des Jazz in Europa wurde maßgeblich durch den Eintritt der USA in den ersten Weltkrieg befördert. Zahlreiche Musiker kamen nach 1917 zur Truppenunterhaltung nach Europa – darunter James Reese Europe mit seiner The Hellfighters Band, Louis Mitchell mit den Mitchell's Jazz Kings und das Syncopated Orchestra von Will Marion Cook mit dem jungen Klarinettenisten und Saxophonisten Sidney Bechet. Viele afroamerikanische Musiker kehrten nach Kriegsende nicht in die USA zurück, weil ihnen insbesondere in Frankreich wesentlich weniger rassistische Hetze als in ihrer Heimat entgegenschlug.³⁶¹ Während zumindest die kommerziellen Entwicklungen des amerikanischen Jazz in Paris und London daher durchaus rezipiert werden konnten, gastierten amerikanische Jazzmusiker in Deutschland tatsächlich erst vermehrt in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre – mit überschaubarer Reichweite. Trotzdem war Jazz im Zwischenkriegsdeutschland allgegenwärtig. Jedwede populäre, amerikanische Unterhaltungsmusik bzw. deren europäische Imitation galt als Jazz.³⁶² Die Vorstellung von einem vermeintlich authentischeren, weil afroamerikanischen Jazz marginalisiert die fundamentale Bedeutung, die etwa von Paul Whiteman oder

³⁶⁰ Michael J. Budds, „The New World Enriches the Old“, in: *Jazz & the Germans. Essays on the Influence of ‚Hot‘ American Idioms on 20th-Century German Music*, hrsg. von Michael J. Budds, Hillsdale 2002, S. 1–18, hier S. 13.

³⁶¹ Vgl. William A. Shack, *Harlem in Montmatre*, Berkeley [u.a.] 2001, S. 11–25 und Chris Goddard, *Jazz away from home*, New York und London 1979, hier S. 9–79.

³⁶² Vgl. J. Bradford Robinson, „Jazz Reception in Weimar Germany: In search of a shimmy figure“, in: *Music and performance during the Weimar Republic*, hrsg. von Bryan Gilliam, Cambridge 1994, S. 107–134 hier S. 113, Derek B. Scott, *From the Erotic to the demonic*, Oxford [u.a.] 2002, S. 190 und Damon J. Philips, *Shaping Jazz. Cities, Labels, and the Global Emergence of an Art Form*, Princeton und Oxford 2013, hier S. 53–76.

Jack Hylton für das europäische Musikleben ausging.³⁶³ Ein Teil der Schallplatten aus dem Besitz von Kurt Tucholsky, der ebenfalls in D-Bda erhalten ist, gewährt einen anschaulichen Blick, was in Deutschland verfügbar war. Von den 55 erhaltenen Titeln sind immerhin zehn von Jack Hylton und vier von Paul Whiteman eingespielt. Ferner stechen als einzige amerikanische Schallplatten der Foxtrott *Broken Hearted* eingespielt von Phil Ohman und Victor Arden sowie eine Aufnahme von Rev. J.C. Burnett und den Sisters Grainger and Jackson mit dem Spiritual *Lord Help Me* heraus.³⁶⁴ In diesem Zusammenhang ist zudem auffällig, dass unter dem Stichwort ‚Jazzrezeption‘ in der Musikwissenschaft bislang fast ausschließlich der Einfluss des Jazz auf die Kunstmusik untersucht wurde, wohingegen der Normalfall – dass europäische Komponisten von Tanz- und Unterhaltungsmusik, Bandleader und Arrangeure auf die amerikanischen Einflüsse reagieren mussten – ein Desiderat der Forschung ist.³⁶⁵

Die oben zitierte, autobiographische Äußerung von Darius Milhaud über die Schallplatten des Labels Black Swan, die er von seiner Amerikareise mitbrachte, ist vergleichsweise konkret und ein guter Ausgangspunkt, um exemplarisch die Bedeutung der Schallplatte für die kompositorische Jazzrezeption von Milhaud

³⁶³ Dieser Lesart leisteten auch Komponisten Vorschub, indem sie rückblickend auf die vermeintlichen Defizite ihrer Jazzrezeption hinwiesen: „My knowledge of jazz was derived exclusively from copies of sheet music, and as I had never actually heard any of the music performed, I borrowed its rhythmic style [in *L'histoire du soldat*] not as played, but as written. I could imagine jazz sound, however, or so I liked to think.“ Igor Strawinsky und Robert Craft, „Developments“ [Interview], in: dies., *Expositions and Developments*, London 1981, S. 67–148, hier S. 92, ähnlich bei Ernst Krenek: „In Wahrheit hat es [*Jonny spielt auf*, op. 45] mit Jazz sehr wenig zu tun. Die zwei oder drei ‚Nummern‘, die vorkommen, klingen an die amerikanische Unterhaltungsmusik der [sic] George Gershwin und Cole Porter an, und diese Elemente färben ab auf einen mäßig fortschrittlichen romantischen Stil. Vom wirklichen Jazz hatten wir damals nur sehr vage Vorstellungen, hauptsächlich beeindruckt von Paul Whitemans herumreisendem ‚Jazzorchester‘ und ähnlichen Combos.“, Ernst Krenek, „Jonny erinnert sich“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 35 (1980), S. 187–189, hier 187f.

³⁶⁴ Phil Ohman und Victor Arden Orchestra, *Broken Hearted* (DeSylva/Brown/Henderson), Brunswick 3592, Mx. Nr. 3592 (D-Bda AVM-30 0204) und Rev. J.C. Burnett, Sisters Grainger and Jackson, *Lord Help Me*, Columbia 8937, Mx. Nr. W142748 (D-Bda AVM-30 0208).

³⁶⁵ Für Hinweise auf die verschieden ausgeprägte Paul Whiteman-Rezeption etwa von u.a. Friedrich Hollaender und Marek Weber siehe Cornelius Partsch, *Schräge Töne. Jazz und Unterhaltungsmusik in der Kultur der Weimarer Republik*, Stuttgart und Weimar 2000, hier S. 111–114, in Frankreich wäre analog die Jazzadaptation beispielsweise eines Fred Melé zu untersuchen, vgl. Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French. Music and Life in Interwar Paris*, Durham und London 2003, S. 21.

zu beleuchten³⁶⁶ und gleichzeitig die bis hier hin skizzierten methodischen Probleme zu illustrieren. 1922 reiste Milhaud auf Einladung von Leopold Stokowski in die USA, um dort das Philadelphia Orchestra zu dirigieren, und nutzte die Gelegenheit dazu, die afroamerikanische Musikszene zu studieren.

Je reçus aussi la visite de Burleigh, le célèbre harmonisateur des negro spirituals qui me joua des airs de folklore noir et des cantiques qui m'intéressèrent vivement car je voulais profiter de mon séjour pour bien me documenter sur la musique nègre.³⁶⁷

Und weiter:

La musique que j'entendis, absolument différente de celle que je connaissais, fut une véritable révélation pour moi. [...] Cette musique authentique prenait sa racine dans les éléments les plus obscurs de l'âme noire, les vestiges africaines, sans doute.³⁶⁸

Anscheinend empfand Milhaud die Authentizität des Jazz, zu dem er in Paris Zugang hatte, nicht als hinreichend oder er versuchte sich zwischen den vielen anderen Komponisten, die sich dem Jazz zuwandten, durch besondere Expertise hervorzutun. Die Black Swan-Schallplatten unterstreichen diesen Anspruch dahingehend, als Black Swan eines der ersten und vor allem einflussreichsten, afroamerikanischen Plattenlabels war.³⁶⁹ In dieser Ausdrücklichkeit ist die Jazzrezeption von Milhaud zweifellos ein Sonderfall.

Da die Schallplattensammlung von Darius Milhaud mit seinem übrigen Besitz während der Besetzung Frankreichs durch den Sonderstab Musik verschleppt wurde³⁷⁰, ist unklar, welche Aufnahmen Milhaud aus den USA mitgebracht

³⁶⁶ Die kompositorische Jazzrezeption von Darius Milhaud ist bereits ausführlich untersucht worden: Heinrich W. Schwab, „Innovation durch Rezeption von Jazz. Zu Darius Milhauds *La création du monde* (1923)“, in: *Rezeption als Innovation: Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte*, hrsg. von Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle u.a., Kassel 2001, S. 487–502, Carine Perret, „L'adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel“, in: *Revue de musicologie* 89 (2003), S. 311–347, Deborah Mawer, *French music and jazz in conversation. From Debussy to Brubeck*, Cambridge 2014, hier S. 99–135. Für Milhauds grundsätzliche Haltung gegenüber der Schallplatte insbesondere auch als Interpret eigener Werke siehe Jean Roy, „Darius Milhaud et le disque“, in: *Portrait(s) de Darius Milhaud*, hrsg. von Myriam Chimènes und Catherine Massip, Paris 1998, S. 135–142.

³⁶⁷ Milhaud 1987, S. 114f.

³⁶⁸ Milhaud 1987, S. 115.

³⁶⁹ Ausführlich über das Label Black Swan schreibt David Suisman, *Selling Sounds, The Commercial Revolution in American Music*, Cambridge 2009, hier S. 204–239. Für einen Katalog aller zwischen 1921 und 1923 veröffentlichten Aufnahmen siehe Helge Thygesen, Mark Berresford und Russ Shor, *Black Swan. The record label of the Harlem Renaissance*, Nottingham 1996.

³⁷⁰ Vgl. Willem de Vries, *Sonderstab Musik. Music confiscations by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg under the Nazi occupation of Western Europe*, Amsterdam 1996, S. 210–217.

hatte. Allerdings gibt es einen wichtigen Hinweis: Der belgische Musikwissenschaftler und spätere Milhaud-Biograph Paul Collaer initiierte 1922 in Brüssel die einflussreiche Konzertreihe Pro Arte. In einem Brief an Collaer informiert der französische Pianist, Komponist und enge Freund von Milhaud, Jean Wiener, diesen über das geplante Programm für ein Konzert in der Pro Arte-Reihe am 22. Dezember 1923. Neben einem Einführungsvortrag von Milhaud über neue Einflüsse auf die Musik – Jazz und mechanische Musikinstrumente – und der Aufführung von Werken von Milhaud, Wiener und Strawinsky stand auch die Vorführung von zwei „disques nègres“ auf dem Programm, die Darius Milhaud aus den USA mitgebracht habe. Ein nachträglicher Vermerk von Collaer auf dem Brief identifiziert die Stücke als *I wish I could shimmy like my sister Kate* und *The Wicked Fives' Blues*.³⁷¹ Beide Stücke waren tatsächlich zwischen Juli 1922 und Dezember 1923 bei Black Swan erschienen.³⁷² Am Ende des Konzertprogramms stand die Aufführung der Ballettmusik *La Création du monde*, op. 81a von Darius Milhaud in der Fassung für Klavier zu vier Händen. Diese Programmkonzeption mit Milhauds Vortrag sowie der Schallplattenvorführung zu Beginn und der Ballettmusik mit ihren zahlreichen offensichtlichen Jazzanleihen³⁷³ am Ende, ist ein Indiz dafür, dass sich die Eindrücke der Amerikareise bzw. der von dort mitgebrachten Schallplatten vor allem in *La Création du monde* niedergeschlagen haben,

³⁷¹ Vgl. Jean Wiener, Brief an Paul Collaer (Ende November 1922), in: *Paul Collaer, Correspondance avec des amis musiciens*, hrsg. von Robert Wangermée, Sprimont 1996, S. 156f, vgl. Wim de Vries, *Darius Milhaud en de jazz. De toepassing van jazz-elementen in La création du monde* [= Diss.], Universität Amsterdam 1991, ebenfalls Hinweise auf die beiden Plattentitel aber ohne Nachweis vgl. Mawer 2014, S. 101.

³⁷² Mary Straine und Joseph Smith's Jazz Band, *I wish I could shimmy* [like my sister Kate] (A. J. Piron), Black Swan 14123, Mx. Nr. (1)14123-A (Reissue auf: Fletcher Henderson & the Blues singers, *Vol. 1: 1921–1923*, Document Records 5342, hier Track 15) und Lena Wilson und The Jazz Masters, *The Wicked Fives' Blues* (Fowler), Black Swan 14129, Mx. Nr. (1,2)14129-A (Reissue auf: Lena Wilson, *Complete recorded works in chronological order. Vol. 1: 1922–1924*, Document Records 5443, hier Track 1), vgl. Thygesen 1996, S. 73 und 75.

³⁷³ Die Instrumentierung mit großem Schlagzeug-Apparat und einem Saxophon, das die Bratsche ersetzt, übernahm Milhaud vermutlich aus dem Musical *Liza* von Marceo Pinkard, auf dessen Instrumentierung Milhaud selbst in seinen Etudes hinweist, vgl. Darius Milhaud, *Études*, Paris 1927, S. 57. Heinrich W. Schwab nennt in seiner umfangreichen Analyse u.a. noch die in Terzen geführte Begleitfigur („Riff“) in den Trompeten mit synkopiertem Rhythmus (T. 10–29), den tailgate-Stil in der Posaune (T. 36ff.), Bluestonalität (T. 203ff), Schlagzeug-Solo (T. 459ff.) sowie den „Jazzschluss“ mit großer Septime, vgl. Schwab 2001, S. 496ff.

das kurz nach Milhau's Rückkehr nach Frankreich entstanden war. Dieser Zusammenhang ist allerdings nicht zwingend. Konkrete Übernahmen im Sinne von Zitaten oder musical borrowing zwischen *I wish I could shimmy like my sister Kate* oder *The Wicked Fives' Blues* und der Ballettmusik von Milhaud sind nicht nachweisbar.

Insbesondere das Bluesthema, das Milhaud im ersten Bild („Le chaos avant la création“) nach der Ouvertüre als Thema eines Fugatos exponiert und das den gesamten Werkverlauf durchzieht (Abbildung 23), hat eine Diskussion über die Herkunft der Jazzeinflüsse in *La Création du monde* angeregt. Eine verbreitete Annahme lautet, dass es sich hier um ein Zitat aus dem *Aunt Hagar's Children Blues* von William Christopher Handy handelt.³⁷⁴ Dass Milhaud das Stück kannte, belegt eine Aussage in seinen *Études*:

Ces chants [Spirituals] ne sont pas d'un sentiment très différent de celui des mélodies qui se retrouvent dans les Blues dont la forme est l'œuvre de M. Andy [sic]. Écoutez le Saint-Louis Blues, le Aunt Hagar's Children's Blues. C'est la même tendresse, la même tristesse, la même foi que celles qui animaient les esclaves qui, dans leurs chants, comparaient leur sort à celui des Juifs captifs en Égypte et qui appelaient de toute leur âme un Moïse qui les sauverait (Go Down Moses!)³⁷⁵

Bei einer genaueren Betrachtung bleiben allerdings auch hier nur wenige Ähnlichkeiten zwischen dem vermeintlichen Zitat bei Milhaud und dem Original von Handy bestehen (Abbildung 22). Während erstens das Fugenthema bei Milhaud auftaktig und mit einem metrischen Schwerpunkt auf der ersten Zählzeit beginnt, setzt dieses ‚Auftakt-Motiv‘ im *Aunt Hagar's Children Blues* erst auf der zweiten Achtel des Taktes ein, sodass der erste Schwerpunkt auf der dritten Zählzeit liegt, wohingegen die erste Zählzeit nur durch einen Oktavgriff im Bass markiert wird. Zweitens dauert dieser Ton auf der ersten Zählzeit bei Milhaud eine Viertel, wohingegen bei Handy auf der betonten dritten Zählzeit nur eine

³⁷⁴ Frühester Nachweis bei Gunther Schuller, *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, New York 1968, S. 186 zuletzt bei Mawer 2014, S. 125. Schuller benennt an anderer Stelle auch Ähnlichkeiten der Bluesmelodie mit dem *Livery Stable Blues* der Original Dixieland Jazzband – insbesondere die auftaktige Wechselnote, der Wechsel zwischen Dur- und Moll-Terz sowie die Synkopen, vgl. Gunther Schuller, „Jazz and musical exotism“, in: *The Exotic in Western Music*, hrsg. von Jonathan Bellman, Boston 1998, S. 288. Diese Merkmale sind jedoch zu allgemein, als sie eine kompositorische Bezugnahme auf den *Livery Stable Blues* zwingend erscheinen lassen.

³⁷⁵ Milhaud 1927, S. 56f.

Achtel erklingt, die den eigentlichen, folgenden Zielton des Motivs – eine punktierte Viertel – nur kurz verzögert und auf eine unbetonte Zählzeit verschiebt. Drittens sind die drei auftaktigen Achtel bei Handy anders als bei Milhaud keine Wechselnoten und viertens wird bei Handy das Kopfmotiv dreimal unverändert wiederholt, während das Motiv bei Milhaud immer stärker ornamentiert wird. Die Notenausgabe von *Aunt Hagar's Children Blues* konnte damit rechnen, dass derlei Variationen im Zuge einer Improvisationskultur hinzugefügt wurden. Milhaud bildet diese usuelle Musikpraxis hingegen – anders als Bartók in seiner *Sonatina* – notengetreu ab.

Abbildung 22: W.C. Handy, *Aunt Hagar's Children Blues*, T. 1–10³⁷⁶

Abbildung 23: Darius Milhaud, *La Creation du monde*, T. 109–116³⁷⁷, „Bluesthema“

³⁷⁶ W.C. Handy, „Aunt Hagar's Children“, in: *Blues. An anthology*, hrsg. von W. C. Handy und Jerry Silverman, New York 31975, S. 140.

³⁷⁷ Darius Milhaud, *La création du monde*, Paris [ca. 1970], S. 9.

Auch vom *Aunt Hagar's Children Blues* erschien zwischen Mai 1921 und Juni 1922 auf Black Swan eine Aufnahme³⁷⁸, die Milhaud sich von seiner USA-Reise mitgebracht haben könnte. Es ist gut möglich, dass im Rahmen des Pro Arte-Konzerts gerade nicht die Schallplatte vorgeführt wurde, auf die Milhaud in *La Création du monde* am offensichtlichsten Bezug genommen hatte. Allerdings wird in der Black Swan-Aufnahme des *Aunt Hagar's Children Blues* das Eingangsmotiv konsequent notengetreu und nicht wie bei Milhaud mit improvisatorischen Abweichungen gespielt.

Obwohl die Black Swan-Schallplatten, von denen Milhaud selbst behauptete, sie hätten ihn zum Komponieren angeregt, sich auf drei konkrete Schallaufzeichnungen eingrenzen lassen, erweist sich ein analytischer Nachweis dieser Bezugnahme am Notentext schwierig. Möglicherweise waren die Schallplatten auch nur Gedächtnisstützen, die Milhaud dabei halfen, die musikalischen Eindrücke zu rekapitulieren, die er in Harlem gesammelt hatte.

Inwiefern handelt es sich bei der kompositorischen Rezeption von Musik via Schallaufzeichnung nun um eine besondere Spielart von musikalischer Intertextualität? Die Schallaufzeichnung – sei es eine musikethnologische Aufnahme oder eine Jazzplatte – verweist durch ihr materielles Zustandekommen vorrangig auf die vergangene, musikalische Darbietung. Auf diese Weise kommen ihr eine spezifische Erinnerungsfunktion und ein besonderes Authentizitätsversprechen zu. Das einfache, indexikalische Bezugsverhältnis zwischen der Schallaufzeichnung und der musikalischen Darbietung macht es aber schwierig von der Schallaufzeichnung als Text oder einer spezifischen Textualität der Schallaufzeichnung zu sprechen. Die musikalische Darbietung, die die Schallaufzeichnung dokumentiert, kann demgegenüber sehr wohl als ein komplexes Geflecht aus Verweisen auf andere vielgestaltige Texte gelesen werden.

³⁷⁸ Henderson's Dance Orchestra, *Aunt Hagar's Children Blues* (Handy), Black Swan 2034 A, Mx. Nr. 837 (<https://youtu.be/ITjy8J6wzQA>, 27.03.2017). Ironischerweise handelt es sich bei dieser ‚authentischen‘ Jazzaufnahme des afroamerikanischen Labels Black Swan tatsächlich um eine Aufnahme der Lanin's Southern Serenaders – eine Jazzband mit ausschließlich weißen Musikern unter der Leitung von Sam Lanin –, die zeitgleich u.a. bei dem Label Puritan (11222-B, Mx. Nr. 837, <https://youtu.be/hnSH7STLke0>, 06.04.2017) erschien. Fletcher Henderson, der für Black Swan als Recording Manager tätig war, gab seinen Namen regelmäßig her, um die Identität weißer Jazzbands zu verschleiern, vgl. Thygesen 1996, S. 85.

Unabhängig davon verhindert Notenschrift als Kompositionsmedium aber explizite Bezugnahmen auf die musikalische Darbietung bzw. deren Aufnahme, die wesentlich über das Zitieren einer Folge von Tonhöhen und -dauern sowie die Übernahme einer spezifischen Instrumentation hinausgehen.³⁷⁹ Früher oder später muss das Schallereignis transkribiert werden, um für die kompositorische Arbeit anschlussfähig zu werden. Zentral für die kompositorische Rezeption von Musik via Schallaufzeichnung ist vielmehr die implizite Übernahme der oben genannten Erinnerungsfunktion, die die Schallaufzeichnung kennzeichnet, in den komponierten Text. So basiert der erste Satz von Bartoks *Sonatina* trotz zwischengeschalteter Transkription zu weiten Teilen auf dem Lied *Ardeleana*, wie es der Dudelsackspieler Demian Păvăloși im Dezember 1913 in dem rumänischen Dorf Feregi gespielt hat. Und auch die Eindrücke, die Milhaud auf seiner Amerikareise sammelte und beim Anhören der mitgebrachten Schallplatten vertiefte, sind fester Bestandteil von *La Création du monde*.

³⁷⁹ Umgekehrt ist im Medium der Schallaufzeichnung ein wesentlich vielfältigeres Verweisen auf ein schriftlich komponiertes Werk möglich – etwa, wenn Hermann Feiner(?) am Ende des Schlagers *Zu Haus mein Grammophon* mit verstellter Stimme ein kurzes musikalisches Zitat aus der Arie *Hab' ein blaues Himmelbett* von Franz Lehár in seine Darbietung einfließt und auf diese Weise nicht nur auf den Operettenerfolg von Lehár verweist, sondern zugleich die Singweise der im Liedtext erwähnten Sänger Richard Tauber und Hermann Jadowker karikiert und ihre Schallplatteneinspielungen eben dieser Arie zitiert, vgl. Odeon-Tanz-Orchester mit Gesang [= Hermann Feiner?], *Zuhaus mein Grammophon* (Allan), Odeon A 41333, Mx. Nr. Be 4832 (D-LEdm T 2017 HB 00088).

7. Der Gesang der Nachtigall und die Kunstfähigkeit der Schallaufzeichnung

Friedrich Kittler konnte in den Einzelanalysen seiner *Aufschreibesysteme 1800/1900* darauf setzen, dass Aufschreibesysteme nicht nur die Produktion, Distribution und Rezeption von Literatur regeln, sondern dass sich darüber hinaus die medientechnischen Bedingungen, unter denen Literatur zustandekommt, in den Texten selbst beschreiben. Er wählte seine Untersuchungsgegenstände nach diesem Kriterium der Autoreferentialität aus, musste deshalb aber keineswegs auf kanonisierte Texte verzichten. In der Musik – zumal in der Instrumentalmusik – sind Werke, die das Schreiben, Hören oder Lesen von Musik in irgendeiner Weise zum Inhalt haben, seltener. Kittler nennt Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* – überzeugt mit seiner Lesart des musikalischen Werks aber nur eingeschränkt (siehe Kapitel 2). Fündig wird man womöglich im Bereich der Künstleroper oder bei jenen Werken, die sich an Orpheus als Prototyp des Künstlers abarbeiten.³⁸⁰ Solche Werke daraufhin zu analysieren, wie sich die darin dargestellten Techniken des Schreibens, Hörens oder Lesens von Musik unter dem Einfluss neuer Aufzeichnungsverfahren verändern, wäre ein vielversprechendes Unterfangen.

Ich möchte im Folgenden einen anderen Weg gehen und den kompositorischen Umgang mit dem Gesang der Nachtigall nach dem Aufkommen der Schallaufzeichnung untersuchen. Vogelgesang war über weite Teile der westlichen Musikgeschichte der Gegenstand poetologischer Selbstreflexionen.³⁸¹ Die Spannweite reichte dabei vom vermuteten Ursprung der Musik im Vogelgesang, über die *imitatio naturae* als vorderste Aufgabe der Kunst bis zur kategorialen Trennung zwischen dem Natur- und dem Kunstsönen. Immer aufs Neue wurde ausgelotet, wie sich die Musik als Kunst gegenüber der Lebenswelt zu positionieren habe. Parallel zu diesem Diskurs diente die Nachtigall in der Musik stets

³⁸⁰ Naheliegender wäre hier etwa Kurt Weills *Der Neue Orpheus* (1925).

³⁸¹ Ausführlich mit einem Schwerpunkt auf dem Mittelalter, aber auch einem Ausblick in die jüngere Musikgeschichte Elizabeth Eva Leach, *Sung birds: music, nature, and poetry in the later Middle Ages*, Ithaca und London 2007.

auch als Symbol – wie in der Dichtung wahlweise für die glückliche oder unglückliche Liebe, die Nacht, den Frühling, den Dichter/Sänger oder eben für die Musik selbst.³⁸² Das Aufkommen der Schallaufzeichnung und die „Sprengung des Schriftmonopols“³⁸³ auf die Überlieferung von Musik markieren jedoch eine Zäsur. Schallaufzeichnung überbrückt den Sicherheitsabstand zwischen außermusikalischen Schallereignissen und komponierter Musik, für den Notenschrift bis dahin garantiert hatte.³⁸⁴ Statt dass die Musik durch Ähnlichkeit/Nachahmung (Ikon) oder Konventionen (Symbol³⁸⁵) auf sie verweist, kann der Gesang einer Nachtigall plötzlich selbst zum integralen Bestandteil der musikalischen Substanz werden.³⁸⁶

³⁸² Vgl. Beryl Rowland, *Birds with Human Souls: A Guide to Bird Symbolism*, Knoxville 1978, S. 106. Wegen seiner eingeschränkten Verfügbarkeit ist an den Gesang der Nachtigall ferner das Verlangen geknüpft, das Vergängliche zu konservieren – ein Wunsch, der sich nicht zuletzt in der Erfindung von Phonograph und Grammophon widerspiegelt. So lässt sich der halb-fiktionale Erfinder Edison in dem Sciencefictionroman *L'Ève future* (1886) von Auguste de Villiers de L'Isle-Adam den Gesang einer schon vor zwei Monaten verstorbenen Nachtigall mittels Phonograph und Telefonleitung direkt in sein Labor in Menlo Park übertragen, vgl. Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future* (= Oeuvres Complètes de Villiers de L'Isle-Adam 1), Paris 1922, S. 189ff. Die Nachtigall hält sich nur von April bis August in Mitteleuropa auf, bevor sie in ihr Winterquartier im tropischen Afrika zieht. Der charakteristische Nachtgesang der Männchen ist in voller Intensität (Lautstärke und Strophenlänge) nur während der Balzzeit (gelegentlich auch während der Brutzeit) Ende April zu hören, vgl. [ohne Verfasser], Art. „Luscinia megarhynchos C.L.Brehm 1831 – Nachtigall“, in: *Handbuch der Vögel Mitteleuropas* 11/I (= Passeriformes, 2. Teil), hrsg. von Urs N. Glutz von Blotzheim, Wiesbaden 1988, S. 137–195, hier S. 146–157.

³⁸³ Kittler 1995, S. 519.

³⁸⁴ Die Denkfigur eines überwindbaren, medialen Sicherheitsabstandes formuliert Costanza Caraffa für Schwarzweiß-Reproduktion im Bereich der Bildenden Kunst, deren Farblosigkeit ein leichtfertiges Ineinsetzen mit dem Original verhindere, vgl. Costanza Caraffa, *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin 2009, S. 16.

³⁸⁵ Vgl. Peirce 1983, S. 64ff.

³⁸⁶ Melanie Wald-Fuhrmann beschreibt die „letztlich unaufhebbare und daher herausfordernde Inkongruenz zwischen sonus und vox“ (S. 137f.) als eine wesentliche Inspirationsquelle für die kompositorische Arbeit. Indem sie umfassend die Kontinuität der kompositorischen Auseinandersetzung mit lebensweltlichen Geräuschen (darunter auch Vogelstimmen) darstellt – von den Programmchansons Clément Janequins bis zu den italienischen Futuristen –, marginalisiert sie jedoch den entscheidenden medientechnischen Umbruch mitsamt seiner produktionsästhetischen Konsequenzen (die „Technik des Samplings [...] macht es seit den 1950er Jahren nicht einmal mehr nötig, Umgebungsklänge auf Instrumenten mühsam und eben nicht immer abweichungslos zu reproduzieren“ (S. 144)), den die Schallaufzeichnung für diesen Diskurs bedeutet, vgl. Melanie Wald-Fuhrmann, „Natur und Kunst. Zum Transfer lebensweltlicher Klangphänomene in komponierte Musik“, in: *Faszinosum ‚Klang‘. Anthropologie – Medialität – kulturelle Praxis*, hrsg. von Wolf Gerhard Schmidt, Berlin [u.a.] 2014, S. 136–155.

Das stellt gleichermaßen die kompositorische Arbeit wie auch die Musikkritik vor Herausforderungen: angefangen auf einer pragmatischen Ebene bei der Inkompatibilität zwischen Notenschrift und Schallaufzeichnung, die etwa an dem Problem der Synchronizität zeitlicher Abläufe anschaulich wird, bis hin zu der grundlegenden Frage nach der Kunstfähigkeit des musikalischen Materials, die die Schallaufzeichnung möglicherweise nicht gewährleistet. Wenn Ottorino Respighi in seiner sinfonischen Dichtung *Pini di Roma* die Stimme einer echten Nachtigall von einer Schallplatte zuspielden lässt, dann steht er nicht nur vor der Herausforderung, dieses Schallereignis zu notieren und in den musikalischen Satz einzubetten. Eine Musikkritik steht zugleich vor der Herausforderung, die phonographische Reproduktion der Lebenswelt – und nicht deren musikalische Nachahmung – einem Kunsturteil unterziehen zu müssen. Diese Herausforderungen werden im Folgenden anhand von vier Werkbeispielen diskutiert: anhand des Liedes „Wie mein Ahnl zwanzig Jahr“ aus der Operette *Der Vogelhändler* (1891) von Carl Zeller, der Oper *Le Rossignol* (1913) von Igor Strawinsky, der sinfonischen Dichtung *Pini di Roma* (1924) von Ottorino Respighi und als Ausblick auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts Pierre Schaeffers *L’oiseau RAI* (1950).

Bevor die Schallaufzeichnung auch hier Einzug erhielt³⁸⁷, stellte die Aufschreibbarkeit von Vogelstimmen in erster Linie ein Problem für die Ornithologie dar, für dessen Lösung auch musikalische Mittel diskutiert wurden.³⁸⁸ So ergänzte etwa Alwin Voigt in seinem *Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen* (1894) die bis dahin gebräuchliche, phonetische Schreibweise um eine Darstellungsweise, die mit Notenschrift und grafischen Elementen arbeitet.³⁸⁹

³⁸⁷ Für die Bedeutung von Schallaufzeichnungsverfahren für die ornithologische Forschung um 1900 siehe Joeri Bruyninckx, *Sound science: Recording and listening in the biology of bird song* [Diss.], Maastricht University 2013.

³⁸⁸ In der Musikgeschichte gibt es zahlreiche Versuche Vogelgesang zu notieren, die an dieser Stelle aber nicht thematisiert werden müssen. Ein frühes und prominentes Beispiel stellt Athanasius Kirchers *Musurgia Universalis* (Rom 1650) dar, in der der Musiktheoretiker mit einem halbseitigen Notenbeispiel verschiedene Rufe der Nachtigall notiert. Im Unterschied zur späteren Ornithologie wurde die Aufschreibbarkeit von Vogelgesang in der Musik weniger problematisch betrachtet, wohl auch weil es in musikalischen Zusammenhängen vorrangig um den Vogelgesang als ästhetisches Phänomen und weniger um die phonographisch getreue Nachbildung des akustischen Schallereignisses ging.

³⁸⁹ Alwin Voigt, *Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen*, Berlin 1894.

keit und Anschaulichkeit sind die wesentlichen Leistungen von Voigts Transkriptionen, die sich auch gegenüber der späteren Schallaufzeichnung als Vorteil erweisen.

Kurios erscheint dagegen das Unterfangen des Ornithologen Bernhard Hoffmann, der in seinem Buch *Kunst und Vogelgesang* (1908) versucht „die Kunst im Vogelgesang“ nachzuweisen.³⁹³ Indem er Intervallbildung, Rhythmik und Metrik, Tempo und Dynamik sowie die Bildung von Motiven und Themen im Vogelgesang aufzeigt, ‚beweist‘ er dessen Kunstcharakter. Das Vorkommen musikalischer Prinzipien ist ihm hinreichende Bedingung für Musiksein. Dass er diese Prinzipien durch das Einfassen der lebensweltlichen Klänge in Notenschrift selbst erzeugt, ist der offensichtliche Zirkelschluss, der Hoffmann nicht kümmert. Den anschaulichen Transkriptionen von Voigt steht deren verkehrte Lesart von Hoffmann als Warnung gegenüber. So wie Schallaufzeichnungsverfahren eigene Produktivkräfte und ihren Mangel an Regelmäßigkeit in die Musik hineintragen, so transportiert Notenschrift ihrerseits ein musiktheoretisches Denken, dem im Zuge seiner Transkription auch außermusikalisches Material unterworfen wird.

In einer ausführlichen Kritik des Buches von Hoffmann erklärt Erich Moritz von Hornbostel es zu einer Frage der Musikwissenschaft, was und ob Vögel überhaupt singen. Da die Tonerzeugung prinzipiell auf ähnliche Weise wie beim Menschen funktioniert, könne man zumindest im physiologischen Sinne vom Gesang der Vögel sprechen.³⁹⁴ Die Transkription des realen Vogelgesangs zu Untersuchungszwecken hält Hornbostel jedoch nicht nur wegen der Willkürlichkeit dieses Vorgangs für problematisch, sondern auch wegen des ‚Hineinhörens‘ vertrauter Intervalle aus dem temperierten Tonsystem in jedwede Art von Schallergebnissen.

Diese Täuschung hat ja auch das Wesen fremder Tonsysteme lange Zeit verschleiert und zu der noch heute von vielen nicht aufgegebenen Meinung geführt, daß alle Völker sich, wenigstens intentionell, derselben Intervalle bedienen. Wie irrig diese Ansicht ist, haben Tonmessungen an Musikinstrumenten und Phonogrammen für die menschliche Musik zur Genüge erwiesen.³⁹⁵

³⁹³ Bernhard Hoffmann, *Kunst und Vogelgesang*, Leipzig 1908, Nachdruck: Walluf 1973.

³⁹⁴ Vgl. Hornbostel 1910/1911, S. 87.

³⁹⁵ Hornbostel 1910/1911, S. 89.

Im Unterschied zu Hoffmann hat Hornbostel, der sich mit Schallaufzeichnungen von nicht-schriftlichen Musikkulturen beschäftigte, einen wesentlich breiteren Musikbegriff, der weder an Schriftlichkeit noch an ein temperiertes Tonsystem geknüpft ist. Entsprechend liberal diskutiert er die Fragestellung nach der Kunst im Vogelgesang. Schlussendlich begründet er seine Skepsis mit der fehlenden künstlerischen Intention („[nichts] als ein Bewegungs- und Hörspiel, das das allgemeine Funktionsbedürfnis des motorischen und sensorischen Apparats befriedigt“). Es sei der Mensch und nicht die Nachtigall, der darüber entscheide, ob der Gesang der Nachtigall Musik sei oder nicht. Hornbostel ist es auch, der auf die erste kommerzielle Schallplattenveröffentlichung von Vogelgesang hinweist, die 1910 unter dem umständlichen Titel *Einzig existierende Aufnahme der Nachtigall, aufgenommen auf Veranlassung des Besitzers, Herrn Carl Reich, Bremen* erschienen war (Abbildung 25a und b). Diese Aufnahme löste nicht nur das Problem der Aufschreibbarkeit des Vogelgesangs, es ist auch dieselbe Aufnahme, durch die 1924 die Lebenswelt in die sinfonische Dichtung von Ottorino Respighi eindringt.

1936 bringt die Kulturabteilung der Carl Lindström AG das erste „tönende“ Vogelbestimmungsbuch *Gefiederte Meistersänger* mit einem umfangreichen Text- und Abbildungsbuch des Ornithologen Oskar Heinroth und drei Schallplatten auf den Markt. Die Gesänge der heimischen Vögel sind nun auf Abruf im Wohnzimmer verfügbar. Und doch kommen sie nicht ohne erklärenden Kommentar und phonetische Transkription aus.

Der Schlag der Nachtigall wird auf der Platte in 14 Strophen wiedergegeben; in der 8. und 13. vernehmen wir das grade für diese Form bezeichnende, schmelzende, schluchzende, gezogene ‚Dii dii dii‘ [...]. Jede Nachtigall hat ihren besonderen Tonschatz und verfügt über eine mehr oder weniger große Anzahl von Strophen. Der gewöhnliche Erregungslaut ist ein ‚Uit‘, dem bei Besorgnis ein wie ‚Karr‘ oder ‚Kerr‘ klingendes Knarren angehängt wird. Auf der Platte hören wir im Anfang ‚uit, uit-karr, uit‘ und dann vor dem Gesang noch ein undeutliches ‚Uit-karr‘.³⁹⁶

³⁹⁶ Oskar Heinroth und Ludwig Koch, *Gefiederte Meistersänger. Das erste tönende Lehr- und Hilfsbuch zur Beobachtung und Bestimmung der heimischen Vogelwelt*, Berlin [1936], S. 93f.

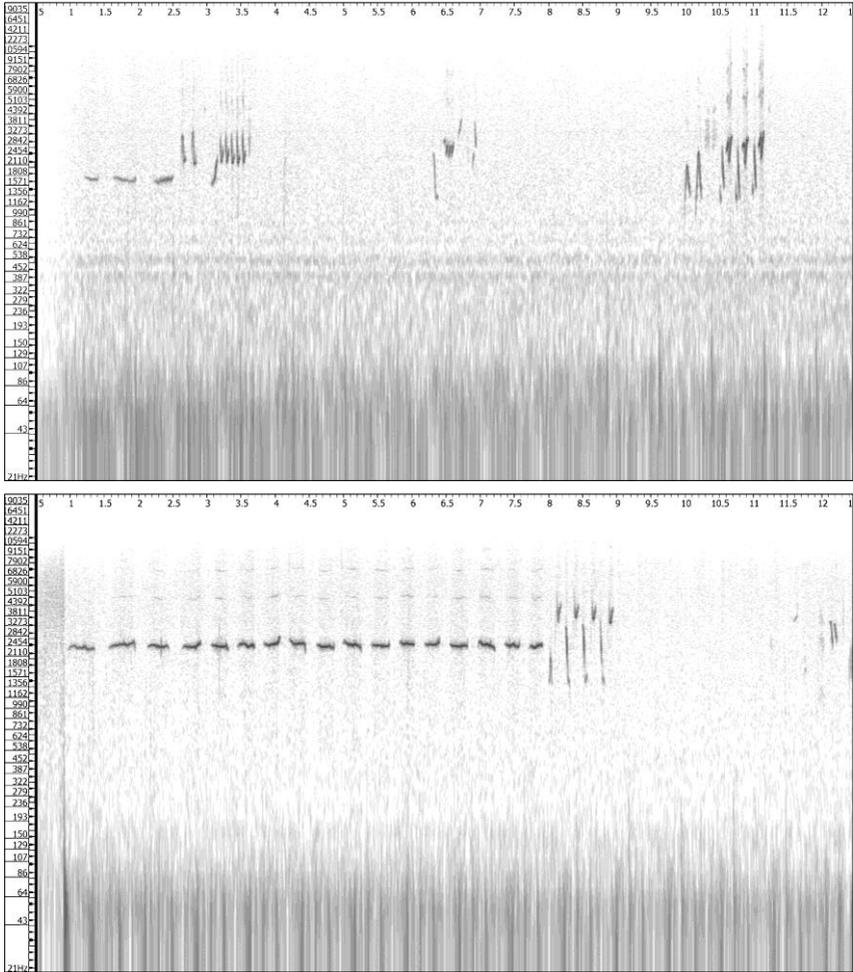


Abbildung 25a und b: Aufnahmen vom Gesang der Nachtigall, die die Gramophone Company in Italien unter der Katalognummer R.6105 veröffentlicht und auf die Respighi in der Partitur von *Pini di Roma* verweist, jeweils 0'01'' bis 0'12''³⁹⁷

³⁹⁷ Die ersten acht Aufnahmen der Nachtigallen aus dem Besitz des Züchters Carl Reich wurden am 03.05.1910 gemacht und tragen die Matrizennummern 7437r bis 7444r. Drei weitere Aufnahmen mit den Matrizennummern 15502L, 15507L und 15508L wurden am 01.05.1913 hergestellt. Alle diese Aufnahmen wurden in verschiedenen Zusammenstellungen und unter verschiedenen Katalognummern von der Gramophone Company veröffentlicht. Bei den beiden Aufnahmen, deren Anfänge

Die Aufschreibbarkeit von echtem Nachtigallgesang hat für das Lied „Wie mein Ahnl zwanzig Jahr“ aus der Operette *Der Vogelhändler* (1891) von Carl Zeller keine Bedeutung. Stattdessen wird die Nachtigall hier sowohl auf der Ebene des Textes als auch in der Musik als Symbol verwendet. Die überaus erfolgreiche Rezeptionsgeschichte von „Wie mein Ahnl zwanzig Jahr“ dokumentiert sich in rund siebzig Schallplatteneinspielungen zwischen 1900 und 1930.³⁹⁸ Darunter gibt es zahlreiche Aufnahmen, an denen Kunstpfeifer und Vogelimitatoren mitwirkten.³⁹⁹ Wenn schlussendlich das Lied aber vom Gesang echter Nachtigallen begleitet wird, dann hat das weitreichende Konsequenzen für die symbolische Funktion der Nachtigall in der Arie.

Die Handlung der Operette spielt in der Pfalz zu Beginn des 19. Jahrhunderts und handelt von dem Vogelhändler Adam und seiner Verlobten, der Postbotin Christel. Beide müssen durch ein Geflecht aus Irrungen und Wirrungen zueinander finden. Auf einem Empfang der Kurfürstin am Ende des zweiten Aktes wird Adam aufgefordert ein Lied zu singen. Nach kurzem Zieren singt er das Lied vom Ahnl, der in jungen Jahren in das Reserl verliebt war. Als die beiden sich bei Mondschein das erste Mal geküsst haben, sang die Nachtigall. Seither wünschen sich der Ahnl und das Reserl, die Nachtigall möge noch einmal so singen wie in dieser Nacht.

Das Lied besteht aus zwei Strophen, die jeweils mit dem Kehrvors „Noh amal, sing mit mir, Nachtigall“ enden. In dem Moment, als die abwesende Nachtigall angesprochen wird, erklingen in der Flötenstimme Tonrepetitionen mit darauffolgendem Triller (Abbildung 26). Das Flöten-Motiv ist als Symbol für Vogelgesang leicht verständlich – zumal das Wort „Nachtigall“ unmittelbar zuvor im

hier als Spektrogramm dargestellt sind, handelt es sich um die Aufnahmen mit den Matrizennummern 7439r (oben) und 15507L (unten), die auf den beiden Seiten der Schallplatte mit der Katalognummer R.6105 in Italien veröffentlicht wurden (vgl. Alan Kelly, *His master's voice: the Italian catalogue*, New York 1988, S. 348). Da diese italienische Pressung nicht greifbar war, wurden für die Erstellung der beiden Spektrogramme folgende Veröffentlichungen verwendet: *Nachtigallschlag III. Einzig existierende Aufnahme der Nachtigall, aufgenommen auf Veranlassung des Besitzers, Herrn Carl Reich, Bremen*, Gramophone 49558, Mx. Nr. 7439r (D-LEdm T 2013 HB 00327) und *Nachtigallschlag. Einzig existierende Aufnahme der Nachtigall*, Gramophon 11538, Mx. Nr. 15507L (D-LEdm T 2017 HB 00076).

³⁹⁸ Tabelle 13 im Anhang.

³⁹⁹ Hierzu ausführlich Cheryl Tipp, „Listen to the nightingale song“, in: *Brio. Journal of the United Kingdom branch of the International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres* 48 (2011), S. 15–21.

Text auftaucht. Musikalisch verlässt es sich auf die Konvention, dass die Flöte, Triller und Tonrepetitionen mit Vogelgesang assoziiert werden.⁴⁰⁰ Ähnlichkeit im Sinne einer möglichst getreuen Nachahmung der Natur ist dafür nicht erforderlich – nicht zuletzt, weil es in dem Lied nicht eigentlich um die echte Nachtigall, sondern um die unwiederbringliche Liebesnacht zwischem dem Ahnl und dem Reserl geht, auf die die Nachtigall als Symbol nur verweist.

The image shows a musical score for Carl Zeller's 'Der Vogelhändler'. It consists of two systems of music. The first system is marked 'meno mosso' and 'p' (piano). The vocal line (treble clef) has lyrics: 'Noh a - mal, noh a - mal, noh a - mal, _____ sing' nur, sing' _____ Nach - ti - gall! _____ Noh a -'. The piano accompaniment (grand staff) features a right hand with trills (tr) and a left hand with chords. The second system is marked 'un poco rit.' and continues the vocal line with lyrics: 'mal, noh a - mal, noh a - mal, _____ wie du g'sung - a hast im Thal! _____'. The piano accompaniment continues with chords and some melodic lines.

Abbildung 26: Carl Zeller, *Der Vogelhändler*, „Wie mein Ahnl zwanzig Jahr“ Flöteneinwürfe in Takt 19–27⁴⁰¹

Neben textliches und musikalisches Nachtigall-Symbol trat in zahlreichen Schallplatteneinspielungen mit sogenannten Kunstpfeifern eine andersartige Verweisebene. Aufnahmen mit Kunstpfeifern und Vogelstimmenimitatoren gehörten zu Beginn der kommerziellen Tonaufzeichnung zum Standardrepertoire

⁴⁰⁰ Vgl. etwa die Nachtigall-Allusion in Beethovens 6. Sinfonie, 2. Satz, T. 129–132.

⁴⁰¹ Carl Zeller, *Der Vogelhändler* [Klavierauszug], Leipzig 1891, S. 143.

der Plattenfirmen. Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts präsentierten sie ihr artistisches Können in Varietés und Kabaretts.⁴⁰² Mehr oder weniger deutlich drückt sich das Selbstverständnis als Kunstpfeifer oder Vogelstimmenimitator entweder in einer Ähnlichkeit der Imitationen mit realem Vogelgesang oder musikalischer Virtuosität aus. Vogelimitatoren füllten behelfsmäßig die Lücke, die zwischen den schriftlichen Transkriptionen der Ornithologen und realem Vogelgesang klaffte. Ihre Schallplattenveröffentlichungen, teilweise mit gesprochenem Kommentar, haben eine vergleichbar didaktische Intention wie das Exkursionsbuch von Alwin Voigt oder das tönende Vogelbestimmungsbuch von Oskar Heinroth.⁴⁰³ Kunstpfeifer hingegen boten auf Schallplatte entweder solistisch Musikstücke dar, die einem breiten Publikum schon bekannt waren, oder sie begleiteten Sängerinnen und Sänger, insbesondere wenn die Stücke einen thematischen Bezug zu Vögeln hatten.

In der Aufnahme des „Nightingale Song“ mit der englischen Sopranistin Florence Easton stammen die Vogelimitationen von Margaret McKee.⁴⁰⁴ Sie haben selten eine wahrnehmbare Tonhöhe oder bilden gar melodische Linien. Vielmehr schließen sich drei bis fünf ähnliche, schnell repetierende Klänge („Schläge“) zu Strophen zusammen und erzeugen einen authentischen Eindruck vom ‚Zwitschern‘ eines Vogels (Abbildung 27). Gleichzeitig ist die Tendenz erkennbar, möglichst unterschiedliche Strophen aneinanderzureihen – was wiederum den Gesang der Nachtigall kennzeichnet. Eine Interaktion mit der Musik gibt es nur insofern, als die Vogelimitationen häufig auf Kadenztönen einsetzen oder in den Vordergrund rücken, wenn Bekanntes wiederholt wird. Dem Taktmetrum unterwerfen sich die Vogelimitation hingegen nicht. Neben das symbolische Verweisen auf die Nachtigall durch die Flötenstimme, tritt ein Verweisen durch Ähnlichkeit in der Darbietung von Margaret McKee.

⁴⁰² Vgl. Tipp 2011, S. 16.

⁴⁰³ Beispielsweise Johann Preiss, *Ein Wettgesang zwischen Nachtigall und Sprosser*, Polyphon 26444, Mx. Nr. 1526½at (D-LEdm T 2017 HB 00083).

⁴⁰⁴ Florence Easton und Margaret McKee, *Nightingale Song* (Zeller), Brunswick 15196, Mx. Nr. 15196 (D-LEdm T 2017 HB 00085).

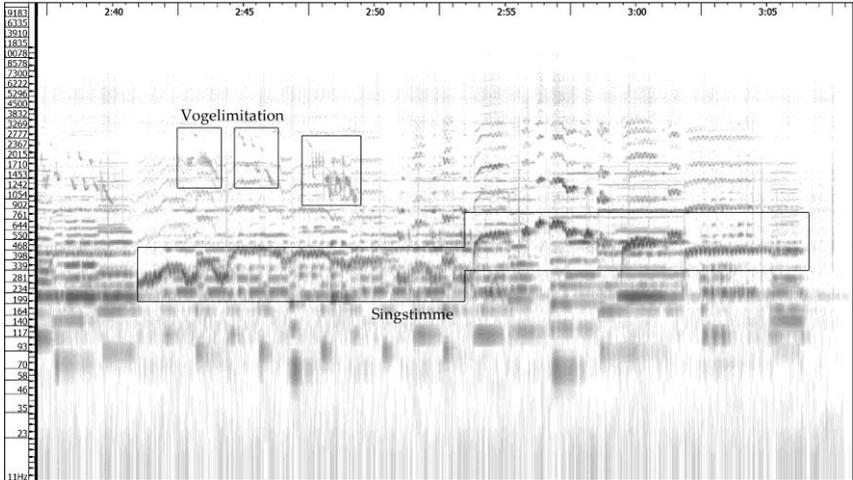


Abbildung 27: Florence Easton und Margaret McKee, *Wie mein Ahnl zwanzig Jahr* (Zeller), 2'38'' bis 3'08'' (Spektrogramm)

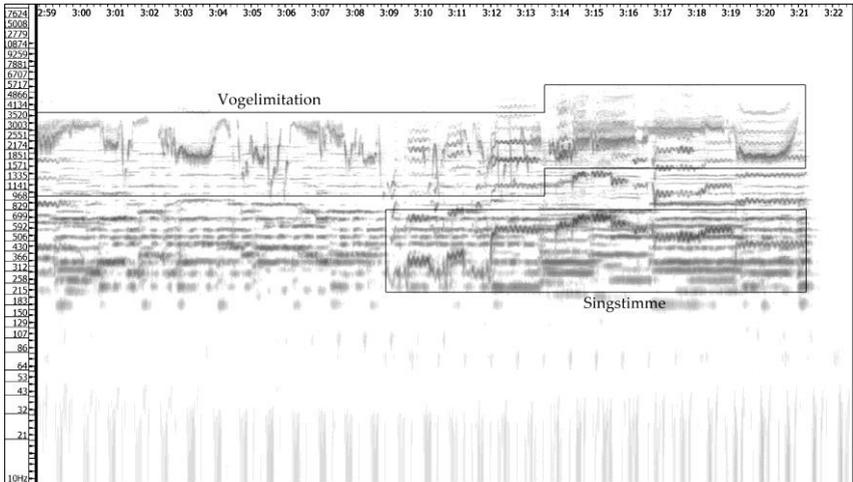


Abbildung 28: Alma Gluck und Charles Kellogg, *Wie mein Ahnl zwanzig Jahr* (Zeller), 3'00'' bis 3'22'' (Spektrogramm)

Die Darbietung des Kunstpfeifers Charles Kellogg, die die Sopranistin Alma Gluck eher überlagert als begleitet, versucht hingegen kaum ernsthaft eine Nachtigall oder überhaupt Vogelgesang zu imitieren (Abbildung 28).⁴⁰⁵ So schließen sich etwa keine Strophen durch die Repetition ähnlicher Schläge zusammen. Stattdessen durchschreiten fast pausenlos schnelle, auf- und absteigende Glissandi einen weiten Tonraum. Wiederum anders verhält es sich mit mehreren, deutschsprachigen Einspielungen von „Wie mein Ahnl zwanzig Jahr“, die gegen Ende der 1920er Jahre erschienen. Vogelstimmenimitationen ergänzen hier lediglich die Trillerfigur in der Flötenstimme und fügen sich auf diese Weise in das Taktmetrum ein. Ohne Hinweis auf solche Effekte oder die namentliche Erwähnung eines Imitators auf dem Label erscheinen diese Ergänzungen beispielsweise in den Aufnahmen von Franz Völker, Richard Tauber und Marcel Wittrisch (Abbildung 29).⁴⁰⁶ Weder arbeitet sich hier eine Vogelimitation an einer phonographisch getreuen Imitation des realen Nachtigallgesangs ab, noch verewigt ein Kunstpfeifer seine andernfalls vergänglichen Improvisationen. Die Einwürfe sind hier ein einfacher Instrumentaleffekt – nur durch die unbestimmbare Tonhöhe verschieden vom Flöten-Motiv –, der sich den Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Notenschrift unterwirft.

„Noh amal, sing mit mir, Nachtigall.“ Dieser Wunsch bleibt in Carl Zellers Operette unerfüllt. Nur symbolisch und mit musikalischen Mitteln wird auf die Nachtigall verwiesen, deren Gesang so vergangen und unwiederholbar ist, wie die Nacht als der Ahnl und das Reserl sich küssten. Schallaufzeichnung erfüllt genau diesen Wunsch nach Wiederholbarkeit, macht Vogelimitatoren überflüssig und den Gesang der Nachtigall als Symbol für die vergangene Liebe unbrauchbar. 1935 erscheint eine instrumentale Fassung von „Wie mein Ahnl zwanzig Jahr“, die von den Nachtigallen des Bremer Vogelzüchters Carl Reich „harmonisch umsungen“ werden (Abbildung 30). Ein Chor von Vogelstimmen überlagert pausenlos das im Hintergrund der Aufnahme bleibende Orchester.

⁴⁰⁵ Alma Gluck, Charles Kellogg, *The Nightingale Song* (Zeller), Victor 64566, Mx. Nr. B-17193 (D-Ledm [ohne Signatur])

⁴⁰⁶ Franz Völker, *Wie mein Ahnl* (Zeller), Grammophon 19908, Mx. Nr. 1157 bm I, (D-LEdm [ohne Signatur]), Richard Tauber, *Wie mein Ahnl zwanzig Jahr* (Zeller), Odeon O-4919, Mx. Nr. Be 6886 (D-LEdm [ohne Signatur]) und Marcel Wittrisch, *Wie mein Ahnl zwanzig Jahr* (Zeller), HMV EG 1264, Mx. Nr. BLR5020Δ (D-LEdm [ohne Signatur]).

Die Idee des Stücks – der Verweis auf vergangene Tage durch das textliche wie musikalische Nachtigall-Motiv – ist unterlaufen. Die Musik ist hier eher ein Fremdkörper in der außermusikalischen Welt als umgekehrt.

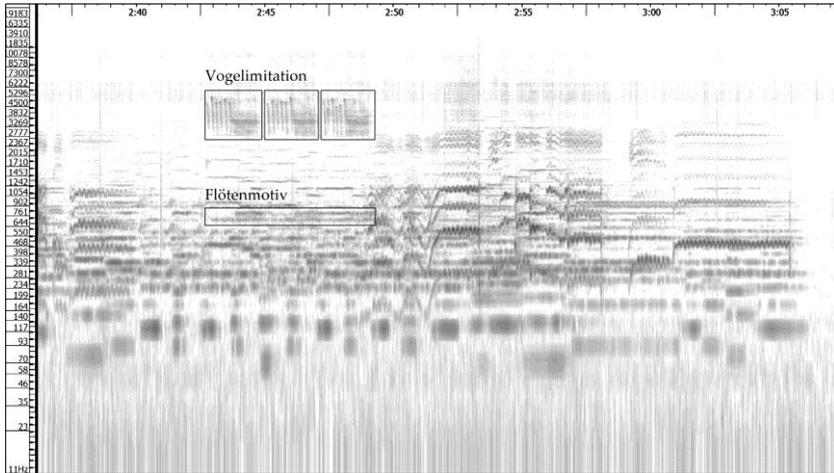


Abbildung 29: Marcel Wittrich, *Wie mein Ahnl zwanzig Jahr* (Zeller), 2'38'' bis 3'06'' (Spektrogramm)

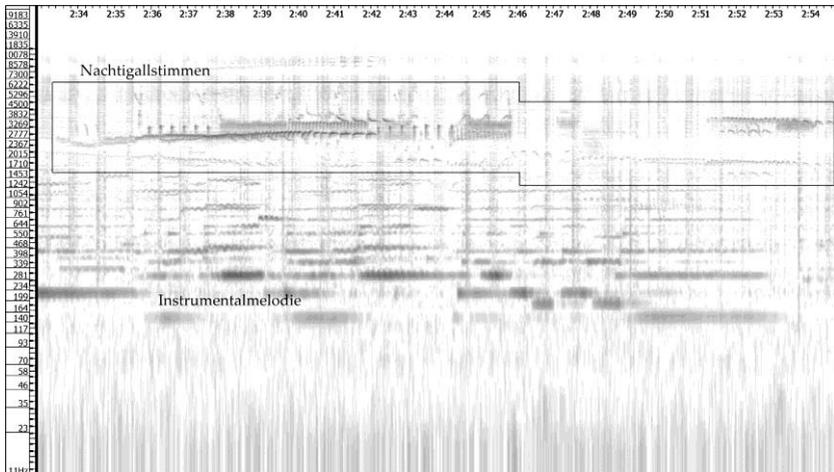


Abbildung 30: *Nachtigall und Nachtigallkanarien des Herrn Karl Reich, Bremen, umsingen harmonisch 'Wie mein Ahnl zwanzig Jahr'* (Zeller), 2'33'' bis 2'55''⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ *Nachtigall und Nachtigallkanarien des Herrn Karl Reich, Bremen, umsingen harmonisch 'Wie mein Ahnl zwanzig Jahr'* (Zeller). Electrola EG 3378, Mx. Nr. E-ORA-625A (D-LEdm T 2017 HB 00084).

Igor Strawinsky stand dem Einsatz neuer Medien in der Musik aufgeschlossen gegenüber (siehe Kapitel 4). Vier Jahre bevor er seine *Etude pour pianola* (1917) komponierte, stellte er die Oper *Le rossignol* (1913) fertig, der das Märchen *Die Nachtigall* (*Nattergalen*, 1843) von Hans Christian Andersen zugrunde liegt und in der eine Nachtigall mit ihrer mechanischen Kopie konfrontiert wird. Durch die Handlung der Oper zieht sich der Wunsch nach Wiederholbarkeit des Nachtigallgesangs, dem schon im Lied des Vogelhändlers von Carl Zeller eine zentrale Bedeutung zukam: Ein Fischer singt bei seiner nächtlichen Arbeit ein Lied und wartet auf den Gesang der Nachtigall. Zugleich streifen die Untertanen des Kaisers von China auf der Suche nach der Nachtigall durch den Wald. Von der Schönheit ihres Gesangs wissen sie – ebenso wie der Kaiser – nur vom Hörensagen. Als sie die Nachtigall finden, erklärt sie sich bereit, für den Kaiser an dessen Hof zu singen. Es wird ein großes Fest veranstaltet, in dessen Zentrum der Gesang der Nachtigall steht. Nachdem die Nachtigall gesungen hat, bringen Gesandte des Kaisers von Japan dem chinesischen Kaiser eine mechanische Nachtigall als Geschenk. Während die mechanische Nachtigall singt, verschwindet die echte Nachtigall. Der Kaiser verbannt sie daraufhin aus seinem Reich. Als der Kaiser viele Jahre später auf dem Sterbebett liegt, die mechanische Nachtigall nicht mehr funktioniert und er vergeblich nach seinen Musikern ruft, kehrt die echte Nachtigall zurück. Auch der Tod ist von ihrem Gesang berührt und bittet die Nachtigall weiter zu singen („Hy пой же, пой еще!“, dt.: „Doch singe immerzu!“). Als Gegenleistung für ihren Gesang verlangt die Nachtigall das Leben des Kaisers zurück. Der Tod willigt ein und verschwindet.

Die natürliche Nachtigall wird in der Oper auf zwei verschiedene Weisen dargestellt: Zum einen ahmt die Flötenstimme ihren Gesang nach. Das geschieht vor allem durch die Bildung von kurzen, unverbundenen Repetitions- und Triller-Motiven, die auf das reiche ‚Repertoire‘ der Nachtigall anspielen (Abbildung 31). Diese – vergleichsweise konventionelle – Nachahmung der Nachtigall kommt hauptsächlich im 1908 entstandenen ersten Akt vor und wesentlich seltener im zweiten und dritten Akt, die Strawinsky 1913 komponiert hatte und die sich daher stilistisch deutlich vom Vorangehenden unterscheiden. Die eigentliche Rolle der Nachtigall wird von einem Koloratursopran aus dem Orchestergraben ge-

sungen und wird auf der Bühne von einer kaum sichtbaren Vogelfigur repräsentiert. Weder hat es allerdings den Anschein, als ob Strawinsky bei der musikalischen Gestaltung der Gesangspartie an der Ähnlichkeit mit echtem Nachtigallgesang gelegen war, noch gibt es nennenswerte, motivische Ähnlichkeiten mit der Flötenstimme. Kennzeichnend sind stattdessen zahlreiche, chromatische Vokalisieren auf dem Wort „Ахъ“ (dt.: „Ach“). Das Taktmetrum setzt an diesen Stellen aus, und eine harmonische Einbettung der Singstimme gibt es nicht (Abbildung 32).⁴⁰⁸

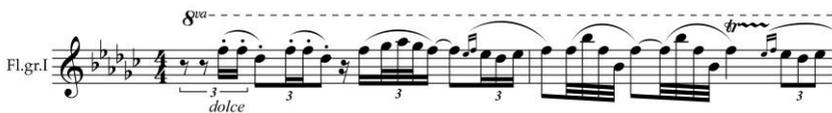


Abbildung 31: Strawinsky, *Le Rossignol*, I. Akt, Ziffer 17⁴⁰⁹

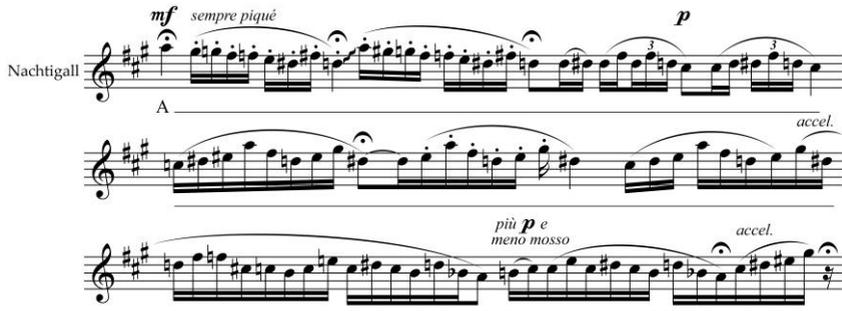


Abbildung 32: Strawinsky, *Le Rossignol*, II. Akt, Ziffer 82⁴¹⁰

⁴⁰⁸ Nicht zuletzt wegen eben dieser fehlenden harmonischen und metrischen Einbettung drängt sich der Vergleich mit der Arie „Le Rossignol et la rose“ von Camille Saint-Saëns aus dessen Schauspielmusik zu *Parysatis* (1902) auf. Anders als bei Strawinsky besteht hier der wortlose Gesang der Nachtigall – ebenfalls ein Koloratursopran – jedoch aus unverbundenen Motivketten, die tatsächlich echten Nachtigallgesang nachahmen. Dass das Stück mit *senza tempo* (*ad libitum*) überschrieben ist (vgl. Camille Saint-Saëns, *Parysatis*, Paris 1902, S. 79), ist deshalb weit mehr als ein Zugeständnis an die Gestaltungsfreiheit des Interpreten. Saint-Saëns versucht sich an einem kompositorischen Zugriff auf die außermusikalische Lebenswelt und antizipiert mit dem zaghaften Aufbrechen von Konventionen musikalischer Schriftlichkeit ein Aufschreibesystem von 1900. Die Arie wurde bereits 1905 von Lucette Korsoff erstmals auf Schallplatte eingesungen, Lucette Korsoff, *Parysatis: air du rossignol* (Saint-Saëns), Zonophone X-83101, Mx. Nr. 48880 (F-Pn SD 78 25-11057).

⁴⁰⁹ Igor Strawinsky, *Le rossignol. Conte lyrique en trois actes*, [ohne Ort] 1962, S. 20.

⁴¹⁰ Strawinsky 1962, S. 108.



Abbildung 33: Strawinsky, *Le Rossignol*, II. Akt, Ziffer 92ff.⁴¹¹

Der Gesang der mechanischen Nachtigall wird schließlich von der Oboe dargestellt. Sie spielt die immer gleiche auf- und absteigende, pentatonische Skala zwischen a^2 und d^1 , fest eingebunden in das Metrum des 3/4 Takts. Das Spiel der mechanischen Nachtigall ist kaum mehr als die zwar virtuose, aber formelhafte Darstellung eines rationalen Tonsystems (Abbildung 33).

Das Verhältnis, in dem Natur, Technik und Kunst im Märchen von Hans Christian Andersen zueinanderstehen, ist vergleichsweise überschaubar. Die natürliche Nachtigall und ihre mechanische Nachbildung stehen in einem direkten, künstlerischen Wettstreit. Bemerkenswert ist eine kurze Passage, die im späteren Opernlibretto bezeichnenderweise ausgespart wurde:

Und dann mußten sie zusammen singen, aber es wollte nicht recht gehen, denn die wirkliche Nachtigall sang auf ihre Manier, und der Kunstvogel ging auf Walzen. „Er hat keine Schuld“, sagte der Spielmeister; „er ist außerordentlich taktfest und ganz nach meiner Schule!“⁴¹²

Der Spielmeister lobt weiter:

Bei der wirklichen Nachtigall kann man nie berechnen, was kommen wird, aber bei dem Kunstvogel ist alles bestimmt! So wird es und nicht anders! Man kann ihn auftrennen und dem menschlichen Denkvermögen zeigen, wie die Walzen liegen, wie sie gehen, und wie das eine aus dem andern erfolgt!⁴¹³

Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass sich in der Märchenvorlage nicht eigentlich Natur und Technik, sondern zwei verschiedene Musikauffassungen gegenüberstehen. Der Gesang der mechanischen Nachtigall wird nicht trotz, sondern gerade wegen seiner Regelmäßigkeit als Kunst anerkannt. Nur der Fischer, der bei seiner nächtlichen Arbeit immer den Gesang der natürlichen

⁴¹¹ Strawinsky 1962, S. 118.

⁴¹² Hans Christian Andersen, „Die Nachtigall“, in: ders., *Gesammelte Märchen* 1, hrsg. von Florian Storrer-Madelung, Zürich [2000], S. 326–342, hier S. 334.

⁴¹³ Andersen 2000, S. 335.

Nachtigall gehört hatte, widerspricht: „Das klingt ganz schön, es ist auch ähnlich, aber es fehlt etwas, ich weiß nicht was!“⁴¹⁴ Auch der Leser des Märchens ahnt von vornherein, dass die Karikatur des Spielmeisters trotz aller Gelehrigkeit irrt. Es ist die natürliche Nachtigall, die mit ihrem Gesang schlussendlich den Tod überwindet und als Siegerin aus dem Wettstreit hervorgeht. Dass die Natur womöglich wegen ihres Mangels an Regelmäßigkeit ebensowenig kunstfähig sein könnte wie die Technik, der wiederum etwas Unsagbares fehlt, spielt für den Ausgang des Märchens keine Rolle.

Obwohl Strawinsky die Handlung des Märchens unverändert beibehält und es auch hier die natürliche Nachtigall ist, die den chinesischen Kaiser vor dem Tod bewahrt, bleibt das Verhältnis zwischen Natur, Technik und Kunst doch wesentlich unklarer. Das liegt zum einen daran, dass Strawinsky notwendigerweise den Gesang der natürlichen wie auch jenen der mechanischen Nachtigall mit musikalischen Mitteln darstellt, ohne dass dies allein schon ein Urteil über deren Kunstfähigkeit bedeutet. Zum anderen lässt Strawinsky mit der doppelten Charakterisierung der natürlichen Nachtigall durch Flötenstimme und Koloratur-sopran zunächst offen, ob er sie als Naturphänomen oder als Allegorie auf die Musik verstanden wissen will. Und zuletzt entsprechen gerade die beiden später entstandenen Akte mit der musikalischen Darstellung des chinesischen Hofes und der mechanischen Nachtigall – im Gegensatz zu der lyrischen Sphäre des ersten Satzes, der der Fischer und die natürliche Nachtigall zugeordnet sind – einem ‚objektiven‘ Kompositionsstil, mit dem Strawinsky zunehmend sympathisierte.⁴¹⁵

Die Märchenvorlage hätte es Strawinsky ermöglicht, die Darbietungen der beiden Nachtigallen als ‚Musik über Musik‘ anzulegen. Genau dieser Eindruck stellt sich aber in beiden Fällen nicht ein. Die ausladenden, chromatischen Solokadenzen, mit denen die natürliche Nachtigall ihren Gesang vor dem Kaiser beginnt und schließt, sind in einem Maße frei gestaltet, dass sie kaum als Ergebnis

⁴¹⁴ Andersen 2000, S. 335.

⁴¹⁵ Vgl. Daniel Albright, *Strawinsky. The music box and the nightingale*, New York [u.a.] 1989, S. 21. Folgerichtig spart er in der späteren symphonischen Dichtung *Le Chant de Rossignol* den früh entstandenen, ersten Satz der Oper mitsamt der konventionellen Nachtigall-Rufe in der Flötenstimme aus und spielt die gesamte sinfonische Dichtung 1922/23 für das Reproduktionsklavier Pleyela (Pleyela 8451–8453) ein, vgl. Hocker 2009, S. 318.

einer musikalischen Formbildung gelten können. Demgegenüber wiederholt die mechanische Nachtigall mit ihrem Spiel wieder und wieder dieselbe pentatonische Skala. Eine musikalische Idee sucht man in den beiden virtuosen Darbietungen gleichermaßen vergeblich. Anders als in der Märchenvorlage sind es nicht zwei gegensätzliche Musikanschauungen, die sich in den beiden Nachtigallen gegenüberstehen, sondern eben eine natürliche Nachtigall und deren technische Nachahmung.⁴¹⁶ Strawinsky enthält beiden Nachtigallen gleichermaßen ihre Kunstfähigkeit vor und verortet sie stattdessen in derselben außermusikalischen Lebenswelt, der auch der Kaiser und sein Hofstaat angehören. Das wird etwa deutlich, wenn in der Flötenstimme (Nachtigall) der Einsatz von Flatterzunge gefordert wird und dieser naturalistische Vogellaut wiederum von den Hofdamen imitiert wird, indem sie ihre Köpfe in den Nacken werfen und mit Wasser gurgeln (2. Akt, Ziffer 89). Auch die mechanische Nachtigall hat ihr hörbares Dasein in der außermusikalischen Lebenswelt: während ihres Gesangs imitieren repetierende Cluster in der Harfe, ein tiefes Klarinetten-Tremolo und gleichmäßige Celesta Akkorde die mechanischen Störgeräusche des Spielwerks.



Abbildung 34: Igor Strawinsky, *Le Rossignol*, II. Akt, Ziffer 92⁴¹⁷

Bei aller Aufgeschlossenheit gegenüber dem Einsatz neuer Medien in der Musik, wäre die Integration von echtem Nachtigallgesang mithilfe von Schallaufzeichnung für Strawinsky undenkbar gewesen. Sie kollidierte mit seinem traditionellen Verständnis vom musikalischen Material, wie er es später in seiner *Musikalischen Poetik* darlegte.

⁴¹⁶ Auf den Unterschied zwischen der Märchengrundlage und Strawinskys Oper hat bereits Daniel Albright hingewiesen. Er schlägt aber eine andere Lesart vor: Der Sieg der Natur über die Kunst(!), der in Andersen Märchen dargestellt sei, werde in Strawinskys Oper ins Gegenteil verkehrt, indem die natürliche Nachtigall schlussendlich eine ebenso artifizielle Virtuosität verkörpere wie die mechanische Nachtigall, vgl. Albright 1989, S. 22. Diese Lesart steht jedoch eigenartig quer zum tatsächlichen Ausgang der Oper. Außerdem folgt aus der vermeintlichen Artifizialität der beiden Nachtigallen nicht notwendigerweise, dass Strawinsky beide gleichermaßen als Kunst verstanden wissen wollte – im Gegenteil. Technik, die im Fall der mechanischen Nachtigall zunächst naheliegender ist, als hier die Kunst verkörpert zu sehen, erwähnt Albright indes nicht.

⁴¹⁷ Strawinsky 1962, S. 118.

Je vais prendre l'exemple le plus banal: celui du plaisir qu'on éprouve à entendre le murmure de la brise dans les arbres, le gazouillement du ruisseau, le chant d'un oiseau. Tout cela nous plaît, nous divertit, nous enchante. On en vient à dire: ‚Quelle jolie musique‘. On ne parle bien sûr, que par comparaison. Mais voilà: comparaison n'est pas raison. Ces éléments sonores évoquent pour nous la musique, mais ne sont encore de la musique. Nous avons beau nous y plaire et nous imaginer qu'à leur contact nous devenons musiciens et, pour un peu, musiciens créateurs, il faut bien avouer que nous nous abusons. Ces promesses de musique, il faut un homme pour les tenir. Un homme sensible à toutes les voix de la nature, sans doute, mais qui éprouve par surcroît le besoin de mettre choses en ordre et qui est doué pour cela d'une capacité spéciale. Entre ses mains, tout ce que j'ai considéré comme n'étant pas de la musique va devenir musique. J'en conclus que les éléments sonores ne constituent la musique que par l'effet de leur organisation, et que cette organisation présuppose une action consciente de l'homme.⁴¹⁸

Ordnung wird hier zum zentralen Kriterium, das über die Kunstfähigkeit des Materials entscheidet. Und für diese Ordnung bedarf es der bewussten Handlung eines Menschen. Solange außermusikalische Schallereignisse mit musikalischen Mitteln nachgeahmt werden mussten, um sie überhaupt in den musikalischen Satz integrieren zu können, wurden sie im Zuge ihrer Verschriftlichung fast beiläufig einer solchen Ordnung unterworfen. Die Notwendigkeit für diese Übertragung ist durch Schallaufzeichnung jedoch nicht mehr gegeben. Sie macht Schallereignisse unterschiedslos aufschreibbar und der musikalischen Produktion als Material unmittelbar verfügbar.

Strawinskys Forderung nach einem ordnenden Zugriff auf das Material kann unter den Bedingungen der Schallaufzeichnung zweierlei bedeuten: das aufgezeichnete Material muss a) selbst einer Ordnung unterworfen werden und es muss b) vom Komponisten zu musikalischen Formen zusammengeschlossen werden. Zwar ist es theoretisch denkbar, aus der unendlichen Vielfalt von Schallereignissen einzelne zu isolieren und zu systematisieren.⁴¹⁹ Eine solche partielle Ordnung ist aber – anders als etwa das zwölfstufige Tonsystem – nicht bereits gegeben, sondern muss im Zuge der kompositorischen Arbeit für jedes Material aufs Neue generiert werden.⁴²⁰ Zudem steht die Vorstellung von einem isolierbaren Schallereignis im Widerspruch zur analogen Schallaufzeichnung und

⁴¹⁸ Igor Strawinsky, *Poetics of Music in form of six lessons*, Cambridge 1970, S. 29.

⁴¹⁹ Genau das regt Pierre Schaeffer in seinem *Traité des objets musicaux* (1966) an (siehe unten).

⁴²⁰ Gunnar Hindrichs hat in seiner *Philosophie der Musik* darauf hingewiesen, dass zahlreiche musikalische Strömungen des 20. Jahrhunderts kein geistfähiges Material verwenden. Kompositorische Arbeit als „ein Arbeiten des Geistes“ (Hanslick) müsse „den Möglichkeitsraum an dem verschlossenen Material erst freilegen“, indem sie die „Problematik des Materials“ artikuliere, vgl. Gunnar Hindrichs,

ihren Eigenschaften als kontinuierliches Signal. Ebenfalls nur eingeschränkt möglich ist eine übergeordnete musikalische Formbildung mit den aufgezeichneten Klängen. Schallaufzeichnung erlaubt als kompositorische Operationen das Vor- und Rückwärtsabspielen eines Schallereignisses, die Überlagerung mehrerer Aufnahmen sowie die Geschwindigkeitsmanipulation. Am Beispiel von Paul Hindemiths *Trickaufnahmen* wurde jedoch anschaulich, dass es vor allem Ungenauigkeiten und Zufälligkeiten sind, die die Schallaufzeichnung in den Prozess der musikalischen Produktion hineinträgt (siehe Kapitel 4). Entsprechend ist Ordnung als zentrales Kriterium, das über die Kunstfähigkeit des Materials entscheidet, unter den Bedingungen der analogen Schallaufzeichnung nicht haltbar. In der sinfonischen Dichtung *Pini di Roma* (1924) von Ottorino Respighi erklingt am Ende des dritten Satzes die Stimme einer Nachtigall von einer Schallplatte. Anders als Strawinsky hatte Respighi offensichtlich keine poetologischen Einwände, der ungeformtem Lebenswelt Einlass in die Kunst zu gewähren. Mit der sinfonischen Dichtung fand die kompositorische Auseinandersetzung mit der Schallaufzeichnung erstmals im Beisein einer breiten, tendenziell konservativen Öffentlichkeit statt. *Pini di Roma* ist keine Gelegenheitskomposition, weder Unterhaltungsmusik, noch avantgardistisches Experiment. Bei der Uraufführung am 14. Dezember 1924 im Augusteo Theater in Rom unter der Leitung von Bernardino Molinari stand die sinfonische Dichtung gemeinsam mit einem Konzert von Vivaldi, der ersten Sinfonie von Ludwig van Beethoven, Mussorgskys Vorspiel zu *Khovanshchina*, einer Orchesterfassung von Debussys *L'Isle joyeuse* und dem *Tannhäuser*-Vorspiel auf dem Programm.⁴²¹

Die Autonomie des Klangs: Eine Philosophie der Musik, Berlin 2014, S. 87f. Die Umkehrung von Hanslicks Begriff zum nicht-geistfähigen Material irritiert insofern, als das Material nach Hindrichs sehr wohl geistig durchdrungen werden könne, diese Ordnung nur eben nicht wie ein präexistentes Tonsystem schon als Gemachtes gegeben sei. Demgegenüber behauptet Rolf Großmann – ebenfalls im Anschluss an den Kompositionsbegriff von Hanslick –, dass durch Schallaufzeichnung im 20. Jahrhundert etwa auch „Spielweisen“ zu geistfähigem Material würden, vgl. Großmann 2016, S. 396. Aufschreibbarkeit und geistige Durchdringung gingen demnach Hand in Hand. Großmann bemüht diese Annahme, um die „performative Praxis der DJs“ und Verfahrensweisen wie etwa das Sampling als Erweiterungen kompositorischen Arbeitens zu rechtfertigen, anstatt Hanslicks Kompositionsbegriff konsequent fallen zu lassen und Verfahrensweisen wie etwa Improvisation, Experiment und Zufall als alternative Gestaltungsoperationen einer „phonographischen Arbeit“ zu diskutieren.

⁴²¹ „I Pini di Roma del. m. Respighi all' Augusteo“, in: *Il Giornale d'Italia*, 16.12.1924.

In der programmatischen Notiz zum dritten Satz („I pini del Gianicolo: Lento“) ist die Nachtigall das tönende Attribut der Nacht: „Trascorre nell’aria un fremito: nel plenilunio sereno si profilano i pini del Gianicolo. Un usignolo canta.“ Der Satz ist vom dreimaligen Auftreten einer weitschweifigen Klarinetten-Kantilene geprägt. Nach der letzten, nun solistischen Kantilene blendet die Stimme der Nachtigall ein (Abbildung 35). Darunter baut sich langsam ein dünnes Flirren der Streicher auf. In der Partitur wird die Dauer der Plattenzuspieldung durch eine gewellte Linie angezeigt. Die Anmerkung „No. R.6105 del Concert Record Gramophone: Il canto dell’ usignolo“ verweist auf die zu verwendende Aufnahme.⁴²²

Cl. La

Grf.

Vni I.

Vni II.

(*) No. R.6105 del «Concert Record Gramophone»]: Il canto dell’ usignolo.

Abbildung 35: Ottorino Respighi, *Pini di Roma*, 3. Satz, Ziffer 17ff⁴²³

Dieser Einsatz der Schallplatte ist singulär. In den übrigen Sätzen von *Pini di Roma* verweist Respighi stattdessen mithilfe musikalischer Nachahmungen auf die außermusikalische Lebenswelt: Im ersten Satz („I pini di Villa Borghese: Allegretto vivace“) unterbricht das Hupen eines Autos die spielenden Kinder, im

⁴²² Vgl. Anm. 397.

⁴²³ Ottorino Respighi, *Pini di Roma*, Mailand 1925, S. 55.

zweiten Satz („Pini presso una catacomba: Lento“) läuten Kirchenglocken und im letzten („I pini della Via Appia: Tempo di marcia“) – hier wird der römische Alltag von der Antike überlagert – wird der Einsatz von Buccinen gefordert.⁴²⁴

Aber wenn aus einem überreichen Orchester die grammophonetische Stimme der Nachtigall ertönt, dann müssen wir dies als Symbol der ganzen Partitur auffassen. Sie bewegt sich allzu sehr in Handgreiflichkeiten.⁴²⁵

So sprechend die Metapher des Grammophons für die sinfonische Dichtung auch ist, so verdeckt der Kritiker Adolf Weissmann damit doch den prinzipiellen Bruch zwischen musikalischer Lautmalerei und dem Einsatz der Schallplatte.⁴²⁶ Auf diesen weist in einer anderen Kritik Paul Riesenfeld hin.

Mag die Grammophonstimme der Nachtigall auch noch so schön sein, der beim Hörer des sinfonischen Werks mitarbeitende Verstand, das Urteilsvermögen, verwirft den schönen Sinnenschein ohne Rücksicht auf seine Schönheit und auf die genaue Nachahmung der Wirklichkeit. Er verwirft ihn nicht trotz, sondern gerade wegen der akustisch getreuen Kopie eines Vorgangs. Die maschinelle Wiedergabe von Naturlauten ist ein Naturalismus, der nicht in die höhere Kunst gehört.⁴²⁷

Ähnlich wie Strawinsky in seiner *Musikalischen Poetik* enthält auch Riesenfeld hier den lebensweltlichen Klängen als Material für die kompositorische Arbeit ihr Kunstfähigkeit vor, mit einem Hinweis auf ihren Mangel an geistiger Durchdringung. Ob nun die lautmalerische Nachahmung einer Autohupe den „mitarbeitenden Verstand“ des Hörers tatsächlich befriedigt als der Gesang einer echten Nachtigall, ist fraglich. Das eigentliche Problem, an dessen Lösung Respighi in *Pini di Roma* allerdings gar kein Interesse zeigte, ist die Integration dieser Schallaufzeichnung in den musikalischen Satz. Weder gibt es strukturelle oder klangliche Bezüge zwischen der Musik und der Stimme der Nachtigall, noch ist eine Interaktion zwischen Interpreten und der Schallplatte vorgesehen. Dazu hätte Respighi wesentlich konkreter auf die aufgezeichnete Nachtigallstimme

⁴²⁴ Vgl. Christoph Flamm, *Ottorino Respighi und die italienische Instrumentalmusik von der Jahrhundertwende bis zum Faschismus*, Bd. 2, Laaber 2008, S. 671–711.

⁴²⁵ Adolf Weißmann, „Konzert“, in: *Die Musik* 18 (1925), S. 228, ausführlich zur Rezeption von *Pini di Roma* in Italien siehe Christoph Flamm, „Tu, Ottorino, scandisci il passo delle nostre legioni“. Respighis ‚Römische Trilogie‘ als musikalisches Symbol des italienischen Faschismus?, in: *Italian Music during the Fascist Period*, hrsg. von Roberto Illiano, Turnhout 2004, S. 331–370, hier S. 343–351.

⁴²⁶ Dasselbe gilt, wenn Christoph Flamm den Einsatz der Schallplatte als „ultimative Antwort auf die Suche nach onomatopoetischer Exaktheit“ bezeichnet, vgl. Flamm 2008, S. 687.

⁴²⁷ Paul Riesenfeld, „Die grammophonierte Nachtigall“, in: *Neue Musikzeitung* 48 (1927), S. 466f.

eingehen müssen als es ihm die gewellte Wellenlinie in der Partitur erlaubt. Die Platte, auf die die Partitur verweist, hat immerhin zwei Seiten, auf denen Nachtigallgesang aufgezeichnet wurde. Beide Seiten haben eine längere Spielzeit als der Einsatz in der Partitur vorgesehen ist. Damit ist vollkommen unklar, was tatsächlich erklingen soll. In dieser Situation sind zwei Lesarten denkbar: Entweder ist es für das musikalische Werk vollkommen unbedeutend, was tatsächlich erklingt, solange es erkennbar eine Aufnahme mit Nachtigallgesang ist. In diesem Fall sind die lebensweltlichen Klänge nicht eigentlich Teil der musikalischen Substanz. Der Gesang der Nachtigall erfüllt nur mehr die Funktion einer akustischen Kulisse. Oder die Vogelstimme wird als Klangobjekt mit musikalischen Qualitäten anerkannt, was allerdings zugleich bedeutet, dass Respighi Teile seiner kompositorischen Verfügungsgewalt aufgibt und es dem Zufall überlässt, welche Schallereignisse wann und in welcher Intensität erklingen. In der frühesten nachweisbaren Schallplatteneinspielung von *Pini di Roma* unter der Leitung von Lorenzo Molajoli (1928) setzt der Nachtigallgesang sogar drei Takte zu früh zusammen mit der eigentlich solistischen Klarinettenkantilene ein (Abbildung 36). Die Unbestimmtheiten in Bezug auf die Schallplattenzuspielung führte in diesem Fall offenbar dazu, dass die Autorität der Partitur grundsätzlich ins Wanken gerät.

Das spannungsvolle Nebeneinander von schriftbasiertem Musikdenken und der Realität der analogen Schallaufzeichnung wurde zu einem bestimmenden Moment für die kompositorische Praxis des fortlaufenden 20. Jahrhunderts. Komponisten waren gezwungen, sich zwischen zwei Polen zu positionieren: sie konnten mit dem Fehlen einer dem Material immanenten Ordnung, mit Improvisation, Experiment und Zufall als kompositorischen Operationen und der Einschränkung ihrer kompositorischen Verfügungsgewalt produktiv umgehen oder sie versuchten die Quadratur des Kreises und fahndeten im Kompositionsprozess nach Strategien, um einen ordnenden und gestaltenden Zugriff auf die aufgezeichneten Schallereignisse zu erhalten und sie in musikalische Regelmäßigkeit einzubetten.

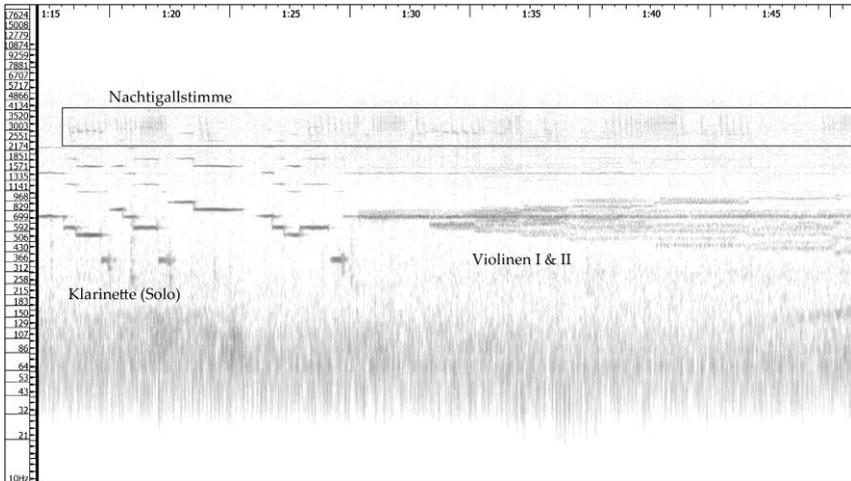


Abbildung 36: Orchestra Sinfonica di Milano, Lorenzo Molajoli, *Pini di Roma* (Respighi), Mx. Nr. WB2225, 1'15'' bis 1'47'' (Spektrogramm), mit verfrühtem Einsatz des Nachtigallgesangs⁴²⁸

Pierre Schaeffers *L'oiseau RAI* (1950)⁴²⁹ verwendet ausschließlich reale Vogelstimmen als musikalisches Material. Eine Partitur zu dem Stück gibt es nicht. Die Aufnahme des Vogelgesangs – darauf verweist die Abkürzung im Werktitel – wurde ursprünglich vom italienischen Rundfunksender Radiotelevisione Italiana als Sendezeichen verwendet.⁴³⁰ Was Schaeffer mit diesem Material macht, bewegt sich im Möglichkeitsraum, den ihm die Schallaufzeichnung in dieser frühen Phase der *Musique concrète* bietet: einzelne Strophen des Vogelgesangs werden vorwärts und rückwärts abgespielt oder durch Geschwindigkeitsmanipulation nach oben oder unten transponiert. Durch geschlossene Rillen werden ostinate Figuren gebildet und bis zu drei unabhängige Klangebenen übereinander kopiert. Die musikalische Form ist maßgeblich vom Ausloten dieser technischen Möglichkeiten bestimmt.

⁴²⁸ Orchestra Sinfonica di Milano, Lorenzo Molajoli, *Pini di Roma* (Respighi), Columbia 5310–12, Mx. Nr. WB 2219/20, 2222, 2224/25 und 2228 (http://www.charm.rhul.ac.uk/sound/p20_6_4.html, 06.04.2017).

⁴²⁹ Pierre Schaeffer, „L'oiseau RIA“ (= Track 16), auf: Pierre Schaeffer, *L'œuvre musicale*, Musidisc 292572.

⁴³⁰ Vgl. Rudolf Frisius, „Vogelstimmen Vogel-Musik(en)?“, in: *Stare über Berlin. Ästhetische Analogien des Vogelgesangs*, hrsg. von Tilman Küntzel, Saarbrücken 2004, S. 51–61, hier S. 58.

In den ersten vier Sekunden von *L'oiseau RAI* wird das gesamte Material exponiert, aus dem die weitere Komposition besteht (Abbildung 37). Tatsächlich handelt es sich dabei aber schon um eine aus einzelnen Vogellauten zusammengesetzte Gestalt, die durch verringerte Wiedergabegeschwindigkeit verfremdet wurde.⁴³¹ Im weitesten Sinne kann man hier von einer Themenbildung sprechen, zumal das Material in dieser Gestalt – nun allerdings mit Nachhall versehen – am Ende von *L'oiseau RAI* wiederkehrt und für einen Eindruck von Geschlossenheit sorgt. In ihrer originalen, fragmentierten Form und mit originaler Wiedergabegeschwindigkeit erklingen die Vogelstimmen erst ab 1'44".

L'oiseau RAI dauert nur zwei Minuten und 56 Sekunden⁴³² und besteht aus drei Teilen, die durch mehrere Sekunden dauernde Pausen voneinander getrennt sind (Mittelteil ab 0'44", Schlussteil ab 1'44"). Die drei Teile unterscheiden sich insbesondere durch die ‚Tonlage‘ des Vogelgesangs, die durch verschieden starke Geschwindigkeitsmanipulationen erreicht werden: mittlere Tonlage (meist unterhalb 3.000 Hz) im ersten Teil, tiefe Tonlage (meist unterhalb 2.000 Hz) im Mittelteil und hohe Tonlage (= unmanipulierte Vogelstimmen) im Schlussteil (bis 6.000 Hz). Im Schlussteil setzen alle drei Tonlagen nacheinander ein, was zu dem Eindruck von drei sich überlagernden Ebenen führt. Mittel- und

⁴³¹ Anders liegen die Dinge im Fall von Olivier Messiaens kompositorischer Auseinandersetzung mit Vogelgesang. Auch er griff bei seiner Arbeit nachweislich auf Schallaufzeichnungen zurück, vgl. Robert Fallon, „The record of realism in Messiaen's bird style“, in: *Olivier Messiaen. Music, art, and literature*, hrsg. von Christopher Dingle und Nigel Simeone, Aldershot 2007, S. 115–136. Anders als Schaeffer, der den Rezipienten auffordert, den Klang losgelöst von dessen Entstehungskontext zu hören, ist Messiaen jedoch um die Erkennbarkeit als Vogelgesang bemüht – nicht zuletzt, weil der Gesang der Vögel in seinem Schaffen immer auch als symbolischer Verweis auf die göttliche Schöpfung dient. Dies ist zugleich der Grund, warum Messiaen keine phonographisch getreue Nachahmung des Vogelgesangs anstrebte: „Obviously they're [die Vogelstimmen] always idealized, and, how shall I put this, they always form a sort of conglomerate of all the birds of the same species that I've heard. Take the garden warbler, for example, I've heard ten thousand warblers and only written one of them, the epitome of all others. I've used the best passages of all the others.“, Olivier Messiaen zitiert nach: Fallon 2007, S. 134. In der Art und Weise wie Messiaen Vogelgesang mit musikalischen Mitteln nachahmt und in dessen symbolischer Verwendung im musikalischen Zusammenhang spiegelt sich – trotz der Verwendung von Schallaufzeichnungen – ein ungebrochen schriftbasiertes Musikdenken.

⁴³² Diese Angabe bezieht sich auf die CD-Veröffentlichung (siehe Anm. 429). Ein Katalog aller Werke, die zwischen 1948 und 1986 in der Groupe de Recherches Musicales (GRM) entstanden sind, verzeichnet zwei auf Tonband überlieferte Versionen von *L'oiseau RAI* mit den beiden Bandgeschwindigkeiten 76 cm/s und 38 cm/s und den Dauern 3'10" und 2'47", vgl. [ohne Verfasser], „Catalogue des œuvres de 1984 à 1986“, in: *Recherche musicale au GRM*, hrsg. von Michel Chion und François Delalande, Paris 1986, S. 253–304, hier S. 259.

Schlusssteil unterscheiden sich darüber hinaus vom Anfangsteil, indem das Material hier verhallt erklingt. Der Mittelteil wird zudem von einem unregelmäßigen Klopfen begleitet.

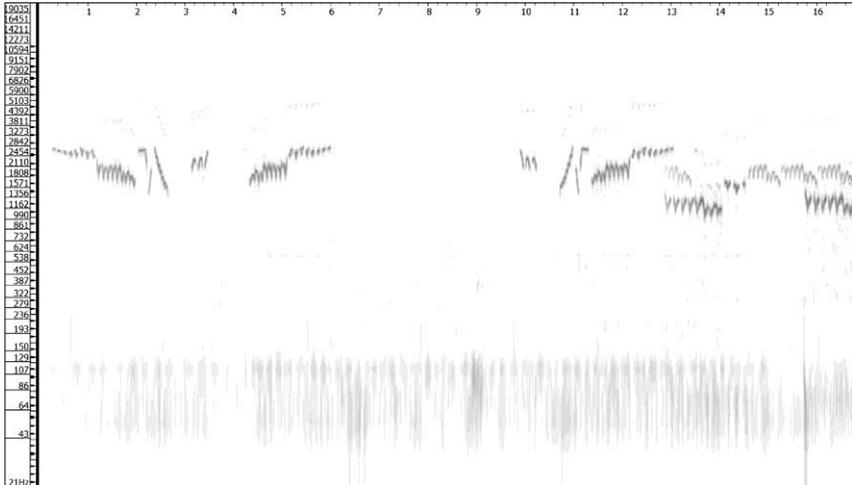


Abbildung 37: Pierre Schaeffer, *L'oiseau RAI*, 0'00'' bis 0'17'' (Spektrogramm)

Die Übernahme traditioneller Kompositionsverfahren in *L'oiseau RAI* ist auffällig (Dreiteiligkeit: schnell – langsam – schnell, Themenbildung und Verarbeitung etwa durch Abspaltung, sukzessives Einsetzen in unterschiedlichen Tonlagen). Ihnen stehen jene Formmerkmale gegenüber, die nicht auf kompositorischen Entscheidungen beruhen. Das beginnt bei dem Material, das Schaeffer zwar verfremdet und zu einer Themengestalt zusammenführt, in dessen Kontinuum er jedoch nur eingeschränkt verändernd eingreifen kann, und es endet mit der zufälligen Überlagerung zahlloser Klangebenen beispielsweise ab 2'09'', deren Gestalt in ihrer letzten Komplexität weit mehr das Ergebnis von ‚trial and error‘ als einer planvollen, kompositorischen Handlung ist.

Sechzehn Jahre nach *L'oiseau RAI* veröffentlichte Schaeffer sein *Traité des objets musicaux* (1966).⁴³³ Dabei handelt es sich um eine umfassende Anleitung, einen

⁴³³ Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, Paris 1977.

ordnenden Zugriff auf die unendliche Menge an Klangobjekten („objets sonores“) über das Hören zu erreichen. Schaeffer formuliert ein „Solfège des objets musicaux“, das nacheinander die Operationen „typologie“, „morphologie“, „caractérologie“, „analyse musicale“ und „synthese des structures musicales“ durchläuft.⁴³⁴ Von dem Forscher („chercheur“), an den sich Schaeffer mit seinem *Traité* explizit wendet, fordert er einen rein phänomenologischen Zugang („l'écoute réduite“) zum isolierten Klangobjekt – ohne Ansehung etwa von dessen Erzeugung oder seiner Bedeutung.⁴³⁵

Zweifellos ist dieser musiktheoretische Versuch von Schaeffers Erfahrungen im Umgang mit Schallaufzeichnung geprägt. Dennoch liefert das *Traité* gerade nicht die musiktheoretische Fundierung nach, die der Schallaufzeichnung an sich fehlt. Schaeffer stellt das Klangobjekt, das durch psychoakustische Prozesse überformt ist, ins Zentrum seiner Überlegungen und grenzt es deutlich vom physikalischen Signal ab, das mithilfe von Schallaufzeichnungsverfahren gespeichert wird. Entsprechend handelt er auch den praktischen Umgang mit Schallaufzeichnung, den sein „Programme de la Recherche Musicale“⁴³⁶ unweigerlich bedeutet, vergleichsweise knapp ab.⁴³⁷ Die oben genannten, grundsätzlichen Herausforderungen, die sich bei der kompositorischen Arbeit mit Schallaufzeichnungen ergeben, berührt Schaeffer in seinem *Traité* nicht. Er verbleibt weitgehend auf der Ebene des musikalischen Materials. Hier stellt Schaeffer dem Komponisten, der qua geistiger Arbeit aus den Tönen eines präformierten Tonsystems etwa eine Melodie erfindet, den Forscher gegenüber, der sein Material generiert, indem er Klangobjekte aus unterschiedlichsten akustischen Zusammenhängen isoliert und anhand von Wahrnehmungsqualitäten ordnet. Dabei bleibt unausgesprochen, ob diese experimentelle Arbeit nicht selbst schon an die Stelle kompositorischer Arbeit gerückt ist, oder nur deren Vorstufe bildet. Sicher ist hingegen, dass Schaeffers *Traité* einen bedeutenden Versuch darstellt, eine musiktheoretische Lücke zu schließen, die durch Schallaufzeichnung entstanden war.

⁴³⁴ Vgl. Schaeffer 1977, S. 496–498.

⁴³⁵ Vgl. Schaeffer 1977, S. 270–272.

⁴³⁶ Schaeffer, 1977, S. 369.

⁴³⁷ Vgl. Schaeffer 1977, S. 404–428.

Zusammenfassung

Ich habe in diesem Buch danach gefragt, wie sich Komponisten zwischen 1900 und 1930 in ihrem Schaffen mit Schallaufzeichnung auseinandergesetzt haben. Ausgangspunkt waren die prinzipiell verschiedenen Funktionsweisen von Notenschrift und Schallaufzeichnung. Notenzeichen verweisen als Symbole auf Töne eines präformierten Tonsystems. Die Vorstellung vom musikalischen Ton, der durch seine Tonhöhe und -dauer definiert ist, ist abstrakt und repräsentiert einen realen Stimm- oder Instrumentalklang, ohne mit diesem identisch zu sein. Eine analoge Schallaufzeichnung ist dagegen eine kontinuierliche Spur, die ein reales, akustisches Ereignis in der Materialität des Tonträgers hinterlassen hat. Diese Spur verweist durch ihr Zustandekommen immer auf das einmalige und vergangene, akustische Ereignis. Das gilt unabhängig davon, ob es sich bei der Schallaufzeichnung um eine Schallplatte oder später in den 1950er Jahren um ein Tonband handelt.

Aus dieser Perspektive ist Friedrich Kittlers Hinweis auf die „Sprengung des Schriftmonopols“ und ihre Konsequenzen für die Literatur für die Musik anschlussfähig. Die direkte Übertragung seiner Aufschreibesysteme auf die Verhältnisse in der Musik hat sich jedoch als problematisch herausgestellt, weil a) das Aufschreibesystem von 1800 zu literaturspezifisch ist, weil b) das Aufschreibesystem von 1900 schon bei Kittler kein kohärentes System darstellt und weil c) das strenge Gegenüberstellen von zwei historischen, sich ablösenden Diskursformationen an der Wirklichkeit des Musiklebens zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorbeigeht. Es hat sich als sinnvoller erwiesen, stattdessen zwei inkompatible Diskursformationen anzunehmen, die sich aneinander reiben. Grundlegende Vorstellungen und Konzepte – etwa von kompositorischer Arbeit, von Autorschaft oder dem musikalischen Werk – haben sich in einer Zeit entwickelt, als Notenschrift die einzige Möglichkeit der Überlieferung von Musik darstellte. Schallaufzeichnung unterläuft diese Vorstellungen, weil ihr im Gegensatz zu Notenschrift kein musiktheoretisches Ordnungssystem zugrunde liegt, weil die Schallaufzeichnung nur eingeschränkt gestaltende Eingriffe in das kontinuierlich aufgezeichnete Signal erlaubt und weil die Komplexität realer Klänge und

exakter Zeitdauern Ungenauigkeiten und Zufälligkeiten in die Komposition hineinragen, die Notenschrift bis dahin nicht abbilden konnte und entsprechend aus der Komposition herausgehalten hatte. Entsprechend geht die kompositorische Auseinandersetzung mit Schallaufzeichnung mit sicht- und hörbaren Spannungen zwischen einem schriftbasierten Musikdenken und der Realität der analogen Schallaufzeichnung einher.

Neben diesem übergeordneten Befund wurden fünf, grundlegende Strategien festgestellt, mit denen Komponisten Schallaufzeichnung in ihrer eigenen Arbeit produktiv gemacht haben. Zunächst haben viele Komponisten – darunter etwa Giacomo Puccini, Gabriel Fauré und Engelbert Humperdinck – Musik komponiert, die explizit für die Aufzeichnung auf Schallplatte vorgesehen war. Diese Form der Auseinandersetzung, ist die quantitativ bedeutendste, war in ihrem Umfang aber bislang völlig unbekannt. Zwischen 1900 und 1912 haben die drei Plattenfirmen The Gramophone Company, Fonotipia und Pathé rund zweihundert Werke exklusiv als Notentext verlegt und auf Schallplatte veröffentlicht – teilweise mit dem werbewirksamen Hinweis „scritta espressamente per il grammofono“. Die Initiative für diese Vorgehen ging von den Plattenfirmen aus, die sich in einer noch unklaren urheberrechtlichen Situation mit einem eigenen Repertoire von traditionellen Musikverlagen emanzipieren wollten. Gleichzeitig konnten Komponisten auf diese Weise am wirtschaftlichen Aufstieg des neuen Mediums partizipieren, noch bevor ein revidiertes Urheberrecht ihre Stücke gegen die mechanische Vervielfältigung auf Schallplatte schützte.

Eine zweite Form der Auseinandersetzung stellt es dar, wenn Komponisten unmittelbar mit der Schallaufzeichnung komponiert haben. Vor- und rückwärtige Wiedergabe, Verfremdung durch Geschwindigkeitsmanipulation oder die Überlagerung mehrerer Aufnahmen wurden in diesem Fall zu kompositorischen Operationen. Als Beispiele sind hier insbesondere die Stücke von Ernst Toch und Paul Hindemith zu nennen. Neben dieser Verwendung von Schallaufzeichnung als Musikinstrument mit spezifischen Spielweisen wurde auch die Verwendung von Schallaufzeichnung als Schriftmedium analog zur musikalischen Notenschrift diskutiert.

Ein dritte Form der kompositorischen Auseinandersetzung mit Schallaufzeichnung stellt es dar, wenn Komponisten die Funktionsweise etwa einer Schallplatte mit musikalischen Mitteln imitierten, ohne dabei eigentlich Schallaufzeichnungsverfahren zu verwenden. So etwa in dem Foxtrott *Die zerbrochene Schallplatte* von dem dänischen Komponisten Laurits Howalt. Hier ahmt die Musik das akustische Phänomen nach, das beim Springen einer defekten Schallplatte entsteht, ohne dass die Schallplatte auf der Ebene der musikalischen Komposition überhaupt zum Einsatz käme.

Darüber hinaus stellt es eine Form der kompositorischen Auseinandersetzung mit Schallaufzeichnung dar, wenn Komponisten mit ihrer Hilfe reale Klänge in ihre musikalischen Werke integriert haben. Die ästhetischen Motive für diesen Einsatz waren vielfältig. In der Operette *La Regina del fonografo* von Carlo Lombardo hat die Schallplattenwiedergabe beispielsweise eine handlungstreibende Funktion. Dagegen ist der Einsatz der Schallplatte in der sinfonischen Dichtung *Pini di Roma* von Ottorino Respighi eine folgerichtige Konsequenz aus der musikalischen Lautmalerei des Komponisten. Der dritte Satz von *Pini di Roma* schildert mit musikalischen Mitteln eine Nacht auf dem Gianicolo von Rom und endet mit dem Gesang einer Nachtigall, der von einer Schallplatte zugespielt wird. Und schließlich hat Schallaufzeichnung es Komponisten ermöglicht, in ihren Werken Bezug auf fremdartige, ggf. nicht-schriftlich überlieferte Musik zu nehmen. Diese Form der Auseinandersetzung wurde am Beispiel von Béla Bartóks Volksmusikrezeption und der Jazzrezeption von Darius Milhaud diskutiert. Schallaufzeichnung erlaubt es Komponisten, eine spezifische Authentizität für ihre kompositorische Rezeption zu reklamieren. Ferner geht im Zuge dieser Rezeption die Erinnerungsfunktion, die die Schallaufzeichnung als Dokument kennzeichnet, auf den komponierten Text über.

Ernst Toch und Paul Hindemith haben die Stücke, die sie 1930 mithilfe von Schallplatte und Grammophon realisiert hatten, im Nachhinein relativiert: „Die Autoren möchten an diese mit unzulänglichen technischen Mitteln und ohne

ausreichende Erfahrungen unternommenen Versuche nicht den strengen Maßstab eines Kunstwerkes angelegt wissen.⁴³⁸ Deutlich abwertend wird der Versuch hier dem Kunstwerk gegenübergestellt. Tatsächlich aber stellen Versuche und Experimente im kompositorischen Umgang mit analogen Schallaufzeichnungsverfahren den Normalfall dar. Wenn zwanzig Jahre nach den Stücken von Toch und Hindemith Karlheinz Stockhausen zunächst die Ausweitung der kompositorischen Verfügungsgewalt durch das Tonband begrüßt, im Zuge der praktischen Arbeit mit dem Tonband jedoch gezwungen ist, die serielle Ordnung in seiner *Studie II* aufzugeben⁴³⁹, dann ist das nur ein weiteres Beispiel unter vielen, in denen das spannungsvolle Nebeneinander eines schriftbasierten Musikdenkens und den Eigengesetzlichkeiten der analogen Schallaufzeichnung unmittelbar in der musikalischen Substanz zu Tage tritt. Dieses Nebeneinander ist nicht weniger als der medientechnische Hintergrund, vor dem sich musikalische Produktion im fortlaufenden 20. Jahrhundert generell vollzieht.

⁴³⁸ [Ernst Toch und Paul Hindemith] zitiert nach: Häusler 1996, S. 113.

⁴³⁹ Ralph Kogelheide, „Die Studie II von Karlheinz Stockhausen als Tonbandkomposition“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 73 (2016), S. 65–79.

Anhang

Tabelle 8: Aufnahmen von Guiseppe Verdis „Donna è mobile“, 1900–1914
(nach Erscheinungsjahr aufsteigend)

Titel	Interpret/in	Jahr	Mx. Nr.	Kat. Nr.	Label
<i>La donna è mobile</i>	Carlo Caffetto	1900	863 x	52491	HMV
<i>O wie so trügerisch</i>	Hans Heinz Bollmann	1900	xxB 7065	X 80218	Odeon
<i>O wie so trügerisch</i>	Marian Alma	1901	12248	12248	Edison
<i>O wie so trügerisch</i>	Marian Alma	1901	460g	42183	HMV
<i>O wie so trügerisch</i>	Werner Alberti	1901	810 B	42307	HMV
<i>O wie so trügerisch</i>	Werner Alberti	1901	3x	42355	HMV
<i>La donna è mobile</i>	Luigi Montecucchi	1901	3313a	52234	HMV
<i>La donna è mobile</i>	Giuseppe Oxilia	1902	1630b	52332	HMV
<i>La donna è mobile</i>	Fernando de Lucia	1902	2863 R	52411	HMV
<i>Comme la plume au vent</i>	Agustarello Affre	1902	1231F	2-32607	HMV
<i>La donna è mobile</i>	Giuseppe Rizzini	1902	1322	1322	Zonophone
<i>Comme la plume au vent</i>	Agustarello Affre	1902	11640	11640	Zonophone
<i>Comme la plume au vent</i>	Léon Laffitte	1902	12239	12239	Zonophone
<i>Comme la plume au vent</i>	Jules Gautier	1902?	0207	0207	Pathé
<i>Comme la plume au vent</i>	Albert Vaguet	1902/03	3742	3742	Pathé
<i>La donna è mobile</i>	Francesco Bravi	1902-09?	X-1773	X-1773	Zonophone
<i>La donna è mobile</i>	Gaetano Breda	1902-11?	416	416	Zonophone
<i>Comme la plume au vent</i>	Agustarello Affre	1903	37175	37175	Columbia
<i>La donna è mobile</i>	Fernando Valero	1903	Con280	52009	HMV
<i>O wie so trügerisch</i>	Leo Slezak	1903	819z	2-42619	HMV
<i>O wie so trügerisch</i>	Karl Jörn	1903	1880x	2-42743	HMV
<i>Comme la plume au vent</i>	Agustarello Affre	1903	3481	3481	Pathé
<i>La donna è mobile</i>	Enrico Caruso	1903	X-1555	X-1555	Zonophone
<i>Comme la plume au vent</i>	Jules Gautier	1904	7359	7359	Beka
<i>La donna è mobile</i>	Fausto Cavallini-Bindi	1904	7579	7579	Beka
<i>La donna è mobile</i>	Léon David	1904	xP 515	X 39221	Fonotipia

<i>La donna è mobile</i>	Henri Jerome	1904	xPh 715	X 39281	Fonotipia
<i>O wie so trügerisch</i>	Felix Wagner	1904	H 40k	22160	HMV
<i>La donna è mobile</i>	Aristodemo Giorgini	1904	2362L	52176	HMV
<i>O wie so trügerisch</i>	Karl Jörn	1904	1917k	2-42262	HMV
<i>La donna è mobile</i>	Florencio Constantino	1904	30h	2-52410	HMV
<i>O wie so trügerisch</i>	Karl Jörn	1904	2411L	3-42066	HMV
<i>Comme la plume au vent</i>	Jules Gautier	1904	xP 866	X 33825	Odeon
<i>Comme la plume au vent</i>	Romeo Berti	1904	xP 987	X 33887	Odeon
<i>O wie so trügerisch</i>	Werner Alberti	1905	7387	7387	Beka
<i>La donna è mobile</i>	Florencio Constantino	1905	B4	B4	Edison
<i>O wie so trügerisch</i>	Oskar Braun	1905	314-b	1-15135	Favorite
<i>La donna è mobile</i>	Florencio Constantino	1905	1845-f	1-35053	Favorite
<i>La donna è mobile</i>	Giuseppe Agostini	1905	xM 257	X 37087	Fonotipia
<i>La donna è mobile</i>	Alessandro Bonci	1905	xPh 363	X 39081	Fonotipia
<i>Comme la plume au vent</i>	Emile Scaramberg	1905	xPh 663	X 39177	Fonotipia
<i>La donna è mobile</i>	Heinrich Grünfeld	1905	30	2-52410	HMV
<i>Comme la plume au vent</i>	Léon Beyle	1905	9116u	3-32655	HMV
<i>La donna è mobile</i>	Eugenio Torre	1905	G66	O-92004	HMV
<i>O wie so trügerisch</i>	Oskar Braun	1905	Bx 767	X 25663	Odeon
<i>Comme la plume au vent</i>	Julien Leprestre	1905	xP 1697	X 36144	Odeon
<i>La donna è mobile</i>	Florencio Constantino	1905	4245	4245	Pathé
<i>O wie so trügerisch</i>	Leo Slezak	1905	38101	38101	Pathé
<i>Comme la plume au vent</i>	Jules Gautier	1906	7230	7230	Beka
<i>O wie so trügerisch</i>	Hans Koppe	1906	7306	7306	Beka
<i>La donna è mobile</i>	Romeo Berti	1906	10565	10565	Columbia
<i>La donna è mobile</i>	Elvino Ventura	1906	xPh 1908	X 39762	Fonotipia
<i>La donna è mobile</i>	Giuseppe Acerbi	1906	9448b	2-52579	HMV
<i>La donna è mobile</i>	Michael Nasta	1906	1863r	X-92261	HMV
<i>O wie so trügerisch</i>	Leo Slezak	1906	VX1435	38015	Odeon
<i>O wie so trügerisch</i>	Werner Alberti	1906	Bx 1646	X 25807	Odeon

<i>La donna è mobile</i>	Giuseppe Acerbi	1907	xPh 2796	X 92132	Fonotipia
<i>La donna è mobile</i>	Carlo Dani	1907	xPh 2291	X 39957	Fonotipia
<i>La donna è mobile</i>	Giuseppe Anselmi	1907	xPh 2572	X 62149	Fonotipia
<i>La donna è mobile</i>	Elvino Ventura	1907	xPh 2832	X 92048	Fonotipia
<i>O wie so trügerisch</i>	Seidler-Winkler	1907	10310u	3-42763	HMV
<i>O wie so trügerisch</i>	Leo Slezak	1907	10851u	3-42840	HMV
<i>O wie so trügerisch</i>	Franz Birrenkoven	1907	3017r	X-22586	HMV
<i>Comme la plume au vent</i>	Louis Delarue	1907	7094o	X-82735	HMV
<i>O wie so trügerisch</i>	Marian Alma	1907	xBo 1208	A 43058	Odeon
<i>O wie so trügerisch</i>	Johann Reinhardt-Schulze	1907	Vx 2332?	X 63020	Odeon
<i>O wie so trügerisch</i>	Hermann Jadlowker	1907	xB 2672	X 64347	Odeon
<i>La donna è mobile</i>	Carlo Albani	1907	4152	4152	Pathé
<i>La donna è mobile</i>	Florencio Constantino	1907	B4521-1	64072	Victor
<i>La donna è mobile</i>	Pietro Bersellini	1908	xM 1201	X 37733	Fonotipia
<i>La donna è mobile</i>	Rinaldo Grassi	1908	xPh 3087	X 92157	Fonotipia
<i>La donna è mobile</i>	Narciso del Ry	1908	xPh 3709	X 92373	Fonotipia
<i>La donna è mobile</i>	Gennaro de Tura	1908	2-52696	11258	HMV
<i>Comme la plume au vent</i>	Antonio Rocca	1908	5634h	3-32800	HMV
<i>O wie so trügerisch</i>	Johannes Reinhardt	1908	12853u	X-22846	HMV
<i>La donna è mobile</i>	Silvano Isalberti	1908	103	J103	Lyraphon
<i>Comme la plume au vent</i>	Mr Gluck	1908	Po 198	A 73031	Odeon
<i>La donna è mobile</i>	John F. MacCormack	1908	Lx 2491	R 0276	Odeon
<i>Comme la plume au vent</i>	Agustarello Affre	1908	xP 4357	X 97062	Odeon
<i>Comme la plume au vent</i>	Carlo Albani	1908	4911	4911	Pathé
<i>La donna è mobile</i>	Enrico Caruso	1908	B6033-1	87017	Victor
<i>O wie so trügerisch</i>	Erich Schröter	1909	12412	12412	Beka
<i>O wie so trügerisch</i>	Carl Baum	1909	1231-b	1-15702	Favorite
<i>La donna è mobile</i>	Giuseppe Krismer	1909	xPh 3959	X 92592	Fonotipia
<i>La donna è mobile</i>	Alessandro Bonci	1909	xPh 3406	X 92220	Fonotipia
<i>La donna è mobile</i>	Estudiantina Grecque	1909	6-12439	12349	HMV

<i>O wie so trügerisch</i>	Otakar Mařák	1909	xB 4578	X 99390	Odeon
<i>O wie so trügerisch</i>	Bernhard Ahlbeck	1910	1092	1092	Janus
<i>La donna è mobile</i>	Ferdinando de Neri	1910	Mo 511	A 82417	Odeon
<i>O wie so trügerisch</i>	Werner Alberti	1910	2467	21025	Polyphon
<i>La donna è mobile</i>	Narciso del Ry	1911	11031-1	C2342	Columbia
<i>La donna è mobile</i>	Giuseppe Godono	1911	12319-o	1-35658	Favorite
<i>O wie so trügerisch</i>	August Bockmann	1911	736ak	942281	HMV
<i>La donna è mobile</i>	Hipólito Lázaro	1911	z 5271f	2-052045	HMV
<i>La donna è mobile</i>	Antonio Paoli	1911	1181ah	2-52809	HMV
<i>Comme la plume au vent</i>	Léon Beyle	1911	16260u	4-32110	HMV
<i>Comme la plume au vent</i>	Léon Campagnola	1911	16534u	4-32247	HMV
<i>O wie so trügerisch</i>	Stefan Belina	1911	xB 5505	X 51059	Odeon
<i>O wie so trügerisch</i>	Hermann Jadlowker	1911	xB 5393	X 52928	Odeon
<i>La donna è mobile</i>	Giuseppe Lenghi-Cellini	1911	2-9057	P9057	Parlophon
<i>La donna è mobile</i>	Carlo Dani	1912	xPh 4881	X 92978	Fonotipia
<i>O wie so trügerisch</i>	Alfred Piccaver	1912	xB 5658-2	X 98101	Odeon
<i>La donna è mobile</i>	Amedeo Bassi	1912	86386	86386	Pathé
<i>O wie so trügerisch</i>	Waldemar Henke	1913	14976	14976	Beka
<i>La donna è mobile</i>	Franco de Gregorio	1913	2672ah	2-52842	HMV
<i>O wie so trügerisch</i>	Max Lipmann	1913	12852r	4-42549	HMV
<i>Woman's a fickle jade</i>	William Boland	1913	92020	92020	Pathé
<i>La donna e mobile</i>	Giovanni Martinelli	1914	B-14238	DA325	HMV
<i>O wie so trügerisch</i>	Karl Erb	1914	xB 6069	X 98055	Odeon
<i>O wie so trügerisch</i>	Jean Nadolivitch	1914	2-1944	P301	Parlophon
<i>Woman is fickle</i>	Joseph Hislop	1914	Ae17945½e	X-3-42205	Zonophone
<i>Comme la plume au vent</i>	Mr. Vallade	1903/04	2599F	82049	Zonophone
<i>La donna è mobile</i>	Alfredo Tedeschi	1903?	84095	84095	Pathé
<i>Comme la plume au vent</i>	Léon Laffitte	1904?	50379	50379	Columbia
<i>Comme la plume au vent</i>	Mr Gluck	1905/06	17253	17253	Edison
<i>La donna è mobile</i>	Umberto Sacchetti	1905?	10516	10516	Columbia
<i>La donna è mobile</i>	Santello Grassi	1905?	4330	4330	Pathé

<i>O wie so trügerisch</i>	Marian Alma	1905-10	7015	7015	Gloria
<i>La donna è mobile</i>	Piero Schiavazzi	1906?	86114	86114	Pathé
<i>La donna è mobile</i>	Alfredo Tedeschi	1906?	86191	86191	Pathé
<i>La donna è mobile</i>	Nicola Fasciolo	1907/08	822-3	15066	Anker
<i>O wie so trügerisch</i>	Johannes Sembach	1907?	7224OE	W7224	Lyrphon
<i>O wie so trügerisch</i>	Heinrich Bötel	1908/09	13547½u	4-42151	HMV
<i>Comme la plume au vent</i>	Albert Vaguet	1909-12	0288	0288	Pathé
<i>La donna è mobile</i>	Luca Botta	1911/12	43121	43121	Societa Fonografica Napoletana
<i>La donna è mobile</i>	Lorenzo Oggero	1911/12?	J478	J478	Lyrphon
<i>La donna è mobile</i>	Giuseppe Godono	1911?	43318	43318	Societa Fonografica Napoletana
<i>Comme la plume au vent</i>	Pierre Dupré	1912?	1547	1547	Pathé
<i>La donna è mobile</i>	Aristodemo Giorgini	1912?	86256	86256	Pathé
<i>La donna è mobile</i>	Manfredo Polverosi	1913?	41976-1	D4473	Columbia
<i>La donna è mobile</i>	Elvino Ventura	1913?	10048	10048	Pathé

Tabelle 9: Aufnahmen von Giacomo Puccinis „Un bel di vedremo“, 1900–1914
(nach Erscheinungsjahr aufsteigend)

Titel	Interpret/in	Jahr	Mx. Nr.	Kat. Nr	Label
<i>Un bel di vedremo</i>	Margherita Almansi	1904	H199L	X-93020	Zonophone
<i>Un bel di vedremo</i>	Adelina Agostinelli	1905	4109	4109	Pathé
<i>Un bel di vedremo</i>	Teresina Brussa	1905	4345	4345	Pathé
<i>Un bel di vedremo</i>	Salomea Kruszelnicka	1906	xPh 2223	X 39974	Fonotipia
<i>Sur la mer calmée</i>	Mary Boyer	1907	?	1796	L'Association Phonique des Grands Artistes
<i>Un bel di vedremo</i>	Amelia Pinto	1908	xxPh 3571	74177	Fonotipia
<i>Un bel di vedremo</i>	Ester Mazzoleni	1908	xxPh 3591	74134	Fonotipia
<i>Eines Tages sehen wir</i>	Grete Forst	1908	13041u	2-43111	HMV
<i>Un bel di vedremo</i>	Emmy Destinn	1908	0801v	53171	HMV
<i>Un bel di vedremo</i>	Georgina Caprile	1909	xxPh 3920	74151	Fonotipia

<i>Un bel dì vedremo</i>	Lina Pasini-Vitale	1909	xxPh 3944	74162	Fonotipia
<i>Eines Tages sehen wir</i>	Annie Hummel	1909	xB 4637	X 99303	Odeon
<i>Un bel dì vedremo</i>	Emmy Destinn	1909	xB 4744	O-5022	Odeon
<i>Un bel dì vedremo</i>	Irene de Bohuss	1909	5640r	2-23384	HMV
<i>Eines Tages sehen wir</i>	Bella Alten	1909	109ac	43123	HMV
<i>Eines Tages sehen wir</i>	Klara Rödiger	1909	10197L	X-23409	HMV
<i>Eines Tages sehen wir</i>	Martha Winternutz-Dorda	1910	51159	51159	Pathé
<i>Un bel dì vedremo</i>	Linda Cannetti	1910	xxPh 4328	74164	Fonotipia
<i>Un bel dì vedremo</i>	Giuseppina Piccoletti	1910	xM 1341mb	X 110007	Odeon
<i>Eines Tages sehen wir</i>	Hermine Bosetti	1910	xB 4835	X 99498	Odeon
<i>Un bel dì vedremo</i>	Adalgisa Osti de Lutio	1910	10281-0	1-36196	Favorite
<i>Un bel dì vedremo</i>	Clothilde Rubino	1910	101aj	053258	Gramophone
<i>Un bel dì vedremo</i>	Elisa Tromben	1910	7535	7535	Edison
<i>Un bel dì vedremo</i>	J. Warszawska	1910	1705ae	2-23543	HMV
<i>Un bel dì vedremo</i>	Elza Szamosi	1911	Ho 452	A 115042	Odeon
<i>Eines Tages sehen wir</i>	Claire Dux	1911	xB 5265	X 99691	Odeon
<i>Un bel dì vedremo</i>	Emmy Destinn	1911	5132f	76140	HMV
<i>Un bel dì vedremo</i>	Emmy Destinn	1911	5133f	2-053052	HMV
<i>Eines Tages sehen wir</i>	Claire Dux	1911	2277c	943008	HMV
<i>Un bel dì vedremo</i>	Tenna Fredriksen	1911	253aj	083020	HMV
<i>Sur la mer calmée</i>	Rose Heilbronner	1911	02249½v	033150	HMV
<i>Un bel dì vedremo</i>	Elena Yakovlena Tsekova	1911	23346	23346	Pathé
<i>One fine day</i>	Jeanne Brola	1911	2805A	99	Milophone
<i>Un bel dì vedremo</i>	Salomea Kruszelnicka	1912	xPh 4816	X 92940	Fonotipia
<i>Un bel dì vedremo</i>	Juanita Caracciolo	1912	70814	D 9423	Columbia
<i>Un bel dì vedremo</i>	Lia Migliardi	1912	779	779	Phonodisc Mondial
<i>Eines Tages sehen wir</i>	Stephanie Schwarz	1912	1350ak	12568	HMV
<i>Un bel dì vedremo</i>	Hedwig von Debicka	1913	xxB 5825	76393	Odeon
<i>Eines Tages sehen wir</i>	Elisabeth Schumann	1913	3077-b+	1-16231	Favorite
<i>Un bel dì vedremo</i>	Giuseppina Finzi-Magrini	1913	11321	D 5530	Columbia

<i>Eines Tages sehen wir</i>	Dorotée Manski	1913	13055r	943223	HMV
<i>Un bel di vedremo</i>	Maria Latozynska-Kaminska	1913	17778b	B 2080	HMV
<i>Un bel di vedremo</i>	Edwige Medugno	1914	86367	10245	Pathé
<i>Un bel di vedremo</i>	Borghild Bryhn-Langaard	1914	90325	90325	Pathé
<i>Eines Tages sehen wir</i>	Maria Jeritza	1914	xxB 6144	76539	Odeon
<i>Eines Tages sehen wir</i>	Selma Kurz	1914	774m	43271	HMV

Tabelle 10: Aufnahmen von Leo Falls „Wir tanzen Ringelreih'n“, 1900–1914 (nach Erscheinungsjahr aufsteigend)

Titel	Interpet/in	Jahr	Mx. Nr.	Kat. Nr	Label
<i>Wir tanzen Ringelreih'n</i>	Anny Prastorfer, C. Seidl	1907	12014u	X-24286	HMV
<i>Wir tanzen Ringelreih'n</i>	Mia Werber, Karl Bachmann	1907	3934r	X-24280	HMV
<i>Wir tanzen Ringelreih'n</i>	Mizzi Wirth, Ludwig Herold	1907	11723u	2-44296	HMV
<i>Wir tanzen Ringelreih'n</i>	Louise Kartousch, Karl Meister	1907	Vx 2549-1	X 52063	Odeon
<i>Wir tanzen Ringelreih'n</i>	Grete Holm, Ludwig Herold	1907?	38341	38341	Pathé
<i>Wir tanzen Ringelreih'n</i>	Adelheid Rubens, Erich Schröter	1908	12225	12225	Beka
<i>Vi dansa ringel-rej</i>	Emma Meissner, Carl Barcklind	1908	10601b	84272	HMV
<i>Wir tanzen Ringelreih'n</i>	Mia Werber, Karl Bachmann	1908	13688u	X-24428	HMV
<i>Wir tanzen Ringelreih'n</i>	Mizzi Günther	1908	13242u	2-43154	HMV
<i>Wir tanzen Ringelreih'n</i>	Mizzi Wirth, Oskar Braun	1908	1748	1748	Homokord
<i>Wir tanzen Ringelreih'n</i>	Annie Prasdorfer, Hugo Wieser	1908		A 97054	Odeon
<i>Wir tanzen Ringelreih'n</i>	Mia Werber, Karl Bachmann	1908		X 99114	Odeon
<i>Wir tanzen Ringelreih'n</i>	Mizzi Schönbeck, Erich Schröter	1908	xBo 2177	A 47096	Odeon
<i>Wir tanzen Ringelreih'n</i>	[Fritzi] Arco, Gustav Brauer	1908	2337	D 2337	Dacapo
<i>Wir tanzen Ringelreih'n</i>	Adelheid Rubens, Walter Formes	1908?	15968	15968	Edison
<i>Wir tanzen Ringelreih'n</i>	Gerda Krum, Harry Haurowitz	1909	563ae	X-74097	HMV

<i>Wir tanzen Ringelreih'n</i>	Hanna Mara, Willy Schüller	1909?	14627	14627	Pathé
<i>Wir tanzen Ringelreih'n</i>	Erling Drangsholt, Berg[?]	1912?	17756	17756	Pathé

Tabelle 11: Aufnahmen von Wolfgang Amadeus Mozarts Serenade KV 525 ‚Eine kleine Nachtmusik‘, 1900–1930 (nach Erscheinungsjahr aufsteigend)

Interpret	Jahr	Mx. Nr.	Kat. Nr.	Label
Roth String Quartet	1925	xxB 7126	O-6462	Odeon
Roth String Quartet	1925	xxB 7127	O-6462	Odeon
Roth String Quartet	1925	xxB 7128	O-6463	Odeon
Roth String Quartet	1925	xxB 7129	O-6463	Odeon
Orchester der Staatsoper Berlin, Oskar Fried	1927	322be	66669	Polydor
Orchester der Staatsoper Berlin, Oskar Fried	1927	323be	66669	Polydor
Orchester der Staatsoper Berlin, Oskar Fried	1927	324be	66670	Polydor
Orchester der Staatsoper Berlin, Oskar Fried	1927	325be	66670	Polydor
Leo Blech, Staatskapelle Berlin	1928	CLR 4460-2	4-040686	HMV
Leo Blech, Staatskapelle Berlin	1928	CLR 4461-1	4-040687	HMV
Leo Blech, Staatskapelle Berlin	1928	CLR 4462-1	4-040688	HMV
Leo Blech, Staatskapelle Berlin	1928	CLR 4463-1	4-040689	HMV
Frieder Weissmann, Staatsoper Berlin	1929	2- 21557	P-9478	Parlophone
Frieder Weissmann, Staatsoper Berlin	1929	2- 21602	P-9478	Parlophone
Frieder Weissmann, Staatsoper Berlin	1929	2- 21603	P-9479	Parlophone
Frieder Weissmann, Staatsoper Berlin	1929	2- 21604	P-9479	Parlophone
John Barbirolli's Chamber Orchestra	1929	Cc 12848-4	6-0606	HMV
John Barbirolli's Chamber Orchestra	1929	Cc 12849-3	6-0607	HMV
John Barbirolli's Chamber Orchestra	1929	Cc 12850-4	5-0965	HMV
John Barbirolli's Chamber Orchestra	1929	Cc 12851-4	5-0966	HMV
Wilhelm Grosz, Berliner Philharmoniker	1930	30429	E393	Telefunken

Wilhelm Grosz, Berliner Philharmoniker	1930	30430	E393	Telefunken
Wilhelm Grosz, Berliner Philharmoniker	1930	30431	E394	Telefunken
Wilhelm Grosz, Berliner Philharmoniker	1930	30432	E394	Telefunken

Tabelle 12: Kompositionen, die zwischen 1900 und 1912 exklusiv von Pathé Frères verlegt wurden und dort überwiegend auch auf Schallplatte bzw. Zylinder erschienen sind (alphabetisch nach Komponist)

Komponist	Titel	Jahr	Interpret	Kat. Nr.
Pierre Alin	<i>La Pluie</i>	1908	Devriès	2094
			Albert Vaguet	3134
			Albert Vaguet	4976
Pierre Alin	<i>Berceuse à Bimbo-line</i>	1908	Albert Vaguet	4981
Louis Billaut	<i>Rêve d'enfant</i>	1905	Kellor	1539
			Albert Vaguet	3840
Louis Billaut	<i>Chaperon rouge</i>	1908	Dalbret	1518
			Kellor	1527
Antoine Bonnet	<i>Mirka la gitane</i>	1910	Jean Flor de Parisiana	2901
Charles Borel-Clerc	<i>La Marche à l'échelle</i>	1910	Marcelly de la Gaité-Rochechourt	2542
			Orchestre militaire	8207
Georges Caye	<i>La Rose à Margot</i>	1907	Maréchal de l'Eldorado	2899
			Mme. Lantheney de la Scala	4635
			Georgel	4703
Georges Charton	<i>Joujou (Chanson vécue)</i>	1903?	Dalbret	2974
Georges Charton	<i>Chanson de l'espérance</i>	1906	Noriac des Concerts Parisiens	821
Georges Charton	<i>Chanson des peaux</i>	1906	Noriac des Concerts Parisiens	1044
Georges Charton	<i>Le Grand Jeu</i>	1906	Maréchal de l'Eldorado	2895
			Junka des Concerts Parisiens	3169
			Pauline Bert de Parisiana	4204
Georges Charton	<i>Bergerinade</i>	1907	Charlus de l'Alcazar	2995

Georges Charton	<i>Caresse andalouse (Chanson sévillane)</i>	1908	Jane Marignan	4490
			Albert Vaguet	4980
Henri Christiné	<i>N'en dégoutez pas les Autres</i>	1906	-	-
Henri Christiné	<i>Les Blagues de l'amou</i>	1906	Charlus de l'Alcazar	2575
Justin Clérice	<i>Le Bouquet</i>	?	Jane Mérey	2066
			Albert Vaguet	3674
			Albert Vaguet	4523
Justin Clérice	<i>La Vierge à la crèche</i>	1905	Kellor	1528
			Delna, Clerice	3516
			Albert Vaguet, Justin Clerice	3696
			Albert Vaguet	4516
Justin Clérice	<i>Les Prunes</i>	1905	Albert Vaguet, Justin Clérice	3692
Justin Clérice	<i>La Vie</i>	1908	Magnenat	3323
			Albert Vaguet	3647
Lucien Collin	<i>Triolets a Marie</i>	?	Piccaluga	1094
			Albert Vaguet	3659
Lucien Collin	<i>L'an d'amour</i>	1905	Piccaluga	1097
			Bonafé	2054
Jeanne Danglas	<i>Le Père Ra-Fla</i>	1909	Noté	2120
			Elval du Theatre Royal de la Haye	2873
			Orchestre militaire	6212
Léo Daniderff	<i>Mimosa (Aventure parisienne)</i>	1906	Junka des Concerts Parisiens	3165
L. Danty	<i>Le Rosier</i>	1906	Noriac des Concerts Parisiens	819
Jules Darien	<i>Ninon, voici les roses (Chanson-valse)</i>	?	Dalbret	1514
			Maréchal de l'Eldorado	1690
			Elval du Theatre Royal de la Haye	2867
			Albert Vaguet	4545
			Orchestre Tzigane, direction Falk	8975

Jules Darien	<i>Marche gracieuse</i>	1906	Maréchal de l'Eldorado	4624
			Dalbret	4845
Jules Darien	<i>Où est le Bonheur, Mesdames?</i>	1908	-	-
Jules Darien	<i>Beau Bébé (Chansonnette)</i>	1908	Fernand Frey de la Cigale	3276
Jules Darien	<i>Marche des p'tits jeunes gens</i>	1909	-	-
L.-Gustave Delabre	<i>J'ignore votre Nom'</i>	1906	-	-
L.-Gustave Delabre	<i>Les Petits bambins d'amour</i>	1906	?	1422
			Albert Vaguet	4518
L.-Gustave Delabre	<i>English-Midinett, marche</i>	1912	-	-
Léon Delerue	<i>Qu'en dis-tu, petite?</i>	1909	Albert Vaguet	97
Léon Delerue	<i>Bébé à Jésus</i>	1909	Albert Vaguet	1677
			M. Leutjens (violon)	9504
Léon Delerue	<i>Reviens Musette (Chanson)</i>	1909	Marcelly de la Gaité-Rochechourt	2572
Léon Delerue	<i>Qu'en dis-tu, petite?</i>	1909	Orchestre Symphonique Pathé Frères	5002
Léon Delerue	<i>Les Excitées</i>	1912	Marcelly de la Gaité-Rochechourt	3446
			Orchestre militaire	8228
Émile Doloire	<i>Pourquoi ne pas oser?</i>	1906	-	-
Eugène Domergue	<i>Aimer</i>	1906	Jane Mérey	2073
Ducreux	<i>L'Irrésolu</i>	1907	-	-
Lucien Farjall	<i>À perdre haleine</i>	1907	Albert Vaguet	3056
Lucien Farjall	<i>Aimons-nous</i>	?	Albert Vaguet	4522
Lucien Farjall	<i>Ange blond</i>	1907	Junka des Concerts Parisiens	3170
			Maréchal de l'Eldorado	4626
Lucien Farjall	<i>Cri d'amour</i>	1907	Albert Vaguet	3056
Lucien Farjall	<i>Dis-lui</i>	1907	Noriac des Concerts Parisiens	820
			Albert Vaguet	4530
Lucien Farjall	<i>Je ne sais plus</i>	1907	Albert Vaguet	3676
			Albert Vaguet	4529
Lucien Farjall	<i>La Libellule</i>	1907	Albert Vaguet	3683

Lucien Farjall	<i>On a oublié</i>	1907	Albert Vaguet	2043
			Albert Vaguet	3682
Lucien Farjall	<i>Pensez à moi</i>	1907	Albert Vaguet	4533
Lucien Farjall	<i>Le Petit siffleur (Chanson rustique)</i>	1906	Albert Vaguet	2043
			Albert Vaguet	3684
Lucien Farjall	<i>Quand je te vois</i>	1907	Noriac des Concerts Parisiens	817
Lucien Farjall	<i>Quand tu m'aimais</i>	1907	Noriac des Concerts Parisiens	815
			Albert Vaguet	3677
			Albert Vaguet	4528
Lucien Farjall	<i>Le Rosière</i>	1907	-	-
Roger Guttinguer	<i>Avec ton Souvenir</i>	1907	Perval de la Scala	2931
Roger Guttinguer	<i>J'aime à rêver le soir</i>	1907	Albert Vaguet, Roger Guttinguer	3646
Roger Guttinguer	<i>Avec ton Souvenir</i>	1907	Mercadier de la Scala	4454
			Maréchal de l'Eldorado	4634
Roger Guttinguer	<i>Ma mie Pâquerette (Idylle parisienne)</i>	1908	Junka des Concerts Parisiens	3176
			Maréchal de l'Eldorado	4629
Roger Guttinguer	<i>Circuit d'amour, marche pour orchestre</i>	1911	-	-
Fernand Heintz	<i>Professeur en chambre Chanson</i>	1907	-	-
Fernand Heintz	<i>Le Tango parisien</i>	1907	Delmarre de l'Eldorado	2854
Fernand Heintz	<i>Joli bouton d'or</i>	1908	Francis Manoel de la Pie qui Chante	3322
Fernand Heintz	<i>La Tanguinette (Le véritable Tango argentin)</i>	1911	Orchestre Pathé Frères	8087
Jules Legat, G. Dalbret	<i>Ballade des poissons</i>	1907	-	-
Léo Lelièvre	<i>La Table</i>	1906	-	-
Ruggero Leoncavallo	<i>L'Andalouse</i>	1908	Albert Vaguet	4968
Ruggero Leoncavallo	<i>Veux-tu?</i>	1908	Albert Vaguet	4969
Alexandre Luigini	<i>Credo d'amour</i>	1905	Nuibo	371
			Marie Thiéry	986

			Albert Vaguet	4519
Alexandre Luigini	<i>Noël d'amour</i>	1906	Alvarez	1621
			Nuibo	2095
			Albert Vaguet	4524
Esteban Martí	<i>Conseils à Ninette (Romancinette)</i>	1906	Noriac des Concerts Parisiens	816
			Maréchal de l'Eldorado	1697
			Bonafé	2043
			Junka des Concerts Parisiens	3180
Petrus Martin	<i>La Leçon d'histoire sainte</i>	1906	Hippolyte Belhomme	362
Petrus Martin	<i>La Poule chanteuse</i>	1906	Hippolyte Belhomme	2154
Petrus Martin	<i>Je serai Boulanger</i>	1906	Albert Vaguet	4964
Petrus Martin	<i>Pastorale</i>	1907	Hippolyte Belhomme	353
			Maréchal de l'Eldorado	4631
Édouard Mathé	<i>T'es toujours mon gas (Chanson)</i>	1909	-	-
Édouard Mathé	<i>Nicette</i>	1910	-	-
Édouard Mathé	<i>P'tit Savoyard (Légende)</i>	1910	Marcelly de la Gaité-Rochechourt	2565
			Perval de la Scala	2927
			Esther Lekain de Parisiana	4657
			Orchestre Pathé Frères	5513
			M. Leutjens (violon)	9504
Georges Oble	<i>Tes yeux sont bleus</i>	1907	Albert Vaguet	3094
Georges Oble	<i>Rancoeur lasse</i>	1907	Albert Vaguet	4983
Émile Pessard	<i>Le Sourire</i>	1903	Albert Vaguet, Émile Pessard	3693
Émile Pessard	<i>Inquiétude</i>	1905	Picaluga	1112
			Albert Vaguet	3656
Émile Pessard	<i>Dors, enfant</i>	1905	Albert Vaguet, Émile Pessard	3697
Émile Pessard	<i>Inquiétude</i>	1905	Albert Vaguet	4517
Albert Petit	<i>Marche des ombres</i>	1906	-	-

Albert Petit	<i>L'ami que j'aime</i>	1906	Mary Boyer	1350
Albert Petit	<i>Un bal chez le sénateur</i>	1906	Charlus de l'Alcazar	2097
Georges Picquet	<i>Le Petit portrait</i>	1906	Dalbret	1448
			Maréchal de l'Eldorado	1700
			Junka des Concerts Parisiens	3165
Isabelle Pontio	<i>La Benjolette</i>	1905	-	-
Isabelle Pontio	<i>Perrette</i>	1906	Miette, la cigale parisienne	1757
Ad. Rémy	<i>À Trianon (Menuet)</i>	1908	Albert Vaguet	4674
Th. Siegrist	<i>Bonnets au vent (Polka-marche)</i>	1911	Orchestre Pathé Frères	7542
Émile Spencer	<i>Nibé! Nibé! Nibé!</i>	1900	-	-
Émile Spencer	<i>Les Réponses imprévues</i>	1905	-	-
Émile Spencer	<i>Méfie-toi, Lisette</i>	1906	-	-
Émile Spencer	<i>Poste restante</i>	1906	-	-
Charles Thuillier	<i>Bon Garçon</i>	1906	-	-
Charles Thuillier	<i>Marche Fémina</i>	1906	Dalbret	4846
			-	6082
Charles Thuillier	<i>Jolie fleur des champs</i>	1907	-	-
Charles Thuillier	<i>Les Vacances du parisien</i>	1907	-	-
Charles Thuillier	<i>Les Rois du pavé</i>	1907	Maréchal de l'Eldorado	1858
Charles Thuillier	<i>Ah! La! La! Clara (Cri populaire)</i>	1907	Charlus	1908
Charles Thuillier	<i>Les Rois du pavé</i>	1907	Dalbret	2959
Charles Thuillier	<i>Zoological Garden (Danse américaine)</i>	1907	Orchestre Pathé Frères	8097
Charles Thuillier	<i>L'ordonnance Savoyard</i>	1908	-	-
Charles Thuillier	<i>Pied petiton: chanson de route</i>	1908	-	-
Charles Thuillier	<i>Ruban violet</i>	1908	-	-
Charles Thuillier	<i>N'écoutez pas les amoureux</i>	1909	-	-
Charles Thuillier	<i>Les Jolis cheveux (Chanson)</i>	1909	Georgel	4789
Léo Tydan	<i>La Permis de pêche (Chansonette)</i>	1906	Charlus de l'Alcazar	2360
			Fernand Frey de la Cigale	3276

Félicien Vargues	<i>Sérénade printanière</i>	1906	Maréchal de l'Eldorado	1695
Félicien Vargues	<i>En vous voyant</i>	1906	Albert Vaguet	2065
Félicien Vargues	<i>La Grande Bleue</i>	1906	Maréchal de l'Eldorado	1699
			Elval du Theatre Royal de la Haye	2690
Albert Wolff	<i>La Première leçon</i>	1905	Aumonier	896
Albert Wolff	<i>Le Bon Guide</i>	1905	Aumonier	898
			Piccaluga	1098
			Kellor	1526
Albert Wolff	<i>J'avais voulu vous faire Peur</i>	1906	-	-
Albert Wolff	<i>Ne dormez plus</i>	1906	-	-

Tabelle 13: Aufnahmen von Carl Zellers „Wie mein Ahnl zwanzig Jahr“ 1900–1930
(nach Erscheinungsjahr aufsteigend, * mit Vogelimitator/Kunstpfeifer)

Titel	Interpret	Jahr	Mx. Nr.	Kat. Nr.	Label
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Joseph Josephi, Bachrich Quartett	1900	1619A	42039	Berliner
<i>Nightingale Song</i>	Otta Brony	1900	1577x	3212	Berliner
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Ewald Brückner	1901	144B	42497	Berliner
<i>Moy lyubimyi staryi ded</i>	N. G. Seversky	1901	3033 G	22427	Berliner
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Robert Leonhardt	1902	1270x	42918	G&T
<i>Canzone dell'usignuolo</i>	Oreste Mieli	1902	10692	10692	Zonophone
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Carlo Böhm	1904	2443h	3-42183	G&T
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Carlo Böhm	1904	470d	2-42205	G&T
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Hans Horsten	1905	5155	5155	Anker
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Robert Leonhardt	1905	G50209	XP50209	Columbia
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Robert Leonhardt	1905	15320	15320	Edison
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Hans Horsten	1905	284-o	1-15255	Favorite
<i>Sui vent'anni</i>	Ferruccio Corradetti	1905	xM 560	X 37250	Fonotipia

<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Ewald Brückner	1905	D 2211	O-22034	G&T
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Hans Horsten	1905	249q	2-42319	G&T
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Hans Horsten	1905	209r	3-42285	G&T
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Hans Horsten	1905	7023	7023	Gloria (Adler)
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Guido Herper	1906	7138	7138	Beka
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Ferruccio Corradetti	1907	xPh 3002	X 92140	Fonotipia
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Fred Carlo	1907	xBo1242	O-1138	Odeon
<i>Nightingale Song</i>	Corinne Morgan	1907	B4957-1	5381	Victor
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Erich Schröter	1909	12413	12413	Beka
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Franz Gruber	1909	?	1-15686	Favorite
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Robert Leonhardt	1909	11360	B.830	Homocord
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Adolf Lieban	1910	7446r	X-2-22247	Gramophone
<i>Sui vent'anni</i>	Franco de Gregorio	1910	242ah	252065	Gramophone
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	D. B. Volosov	1910	27650	27650	Pathé
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Karl Meister	1911	P399	P399	Parlophon
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Willy Schüller	1912	54978	54978	Pathé
<i>Moy lyubimyi staryi ded</i>	N. G. Seversky	1913	17436	222212	Gramophone
<i>Moy lyubimyi staryi ded</i>	M. I. Dneprov	1913	18631	X-3-62198	Gramophone
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Josef Aschenbrenners Oberländer-Kapelle	1914	13584r	4-520974	HMV
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Robert Leonhardt	1915	46170-1	E2644	Columbia
<i>Nightingale Song</i>	Lucy Gates, Sibyl Sanderson-Fagan*	1916	49023-5	A5937	Columbia
<i>Nightingale Song</i>	Alma Gluck, Charles Kellogg*	1916	B17193-1	64566	Victor
<i>Nightingale Song</i>	Grace Hoffman	1918	E66231-1	52026	Pathé
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr [niederländisch]</i>	Emile van Bosch	1920	Aoo 1227	AA 58166	Odeon

<i>Nightingale Song</i>	Marie Tiffany, Margaret McKee*	1921	6762	5128	Brunswick
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Robert Leonhardt	1921	86896-	E7073	Columbia
<i>Nightingale Song</i>	Grace Kerns	1921	7695	14225B	Vocalion
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Max Willenz	1922	411 B	3084	Vox
<i>Nightingale Song</i>	Della Baker, Uintah Masterman*	1923	29210	19250	Victor
<i>Air du rossignol</i>	Jeanne Maubourg	1924	9588	58013	Edison
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Franz Baumann mit Paul Godwin- Ensemble	1925	659 bk	20740	Grammophon
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Max Reichart	1926	B 42808	21966	Grammophon
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Joseph Plaut, Otto Dobrindt	1926	2-8774	P 2202-II	Parlophon
<i>Nightingale Song</i>	Della Baker, Margaret McKee*	1926	BVE 29210	19889	Victor
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Alfred Strauss	1926	3294 B	3591	Vox
<i>Le chant du rossignol</i>	Sybil Sanderson Fagan*	1927	80706c	5890	Parlophon
<i>Nightingale Song</i>	Hulda Lashanska, Carson Robinson*	1927	BVE37850-2	1235	Victor
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Harry Steier	1928	34899	B 6652	Beka
<i>When my sire was twenty years</i>	Florence Easton, Margaret McKee*	1928	E28435-A	15196	Brunswick
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Franz Völker	1928	bm1157	19908	Grammophon
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Franz Baumann, Carl Woitschach	1928	Be 6461	O-2364 a	Odeon
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Richard Tauber, Ernst Hauke	1928	Be 6886	O-4919	Odeon
<i>Sui vent'anni</i>	Guido Agnoletti	1929	WB2541	DQ290	Columbia
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Julius Patzak	1929	MRB 1929 X	F 43681	Decca
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Julius Patzak mit Schrammel-Quartett	1929	MRB 1929 X	F 43681	Decca
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Marcel Wittrisch	1929	BLR5020	EG 1264	Electrola
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Elisabeth Schumann	1929	BV612	EW 83	Electrola
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Luitpold Ganther	1930	6651	5298	Adler Electro

<i>Nightingale Song</i>	Elisabeth Schumann	1930	Bb 18667-2	E 552	HMV
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Alexander Kirchner	1930	5879	1620	Kalliope
<i>Wie mein Ahnl zwanzig Jahr</i>	Luitpold Ganther	1930	1425	2234	Orchestrola
<i>Nachtigall und Nachtigallkanarien des Herrn Karl Reich, Bremen, umsingen harmonisch „Wie mein Ahnl zwanzig Jahr“</i>		1935	E-ORA 625 2	EG 3378	Electrola

Online-Ressourcen und Datenbanken

AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, *CHARM online discography*, <http://www.charm.rhul.ac.uk>, 24.03.2017

Gesellschaft für Historische Tonträger und Christian Zwarg, *GHT-Label-discographien* [= Diskographien der Labels Parlophon, Odeon, Fonotipia, Beka und Vox], <http://discography.phonomuseum.at/>, 24.03.2017

Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences, *Hungarian Folk Songs. Complete Collection by Béla Bartók*, <http://systems.zti.hu/br/en>, 17.10.2017

Robert Johannesson, *Discographies*, <http://78opera.com/content/discographies>, 24.03.2017

Verzeichnis der zitierten Aufnahmen

(Es werden nur Aufnahmen aufgeführt, die nachweislich erhalten sind. Sofern es mehrere Exemplare in verschiedenen Sammlungen gibt, wird nur das am leichtesten zugängliche Exemplar angegeben – idealerweise in D-LEdm. Auf Reissues oder Online-Quellen wird ausschließlich verwiesen, sofern der originale Tonträger nicht in einer institutionellen Sammlung erhalten oder zugänglich ist. Nicht aufgeführt werden Aufnahmen, die ausschließlich in den Tabellen 8 bis 12 im Anhang erwähnt werden.)

Atterberg, Kurt, *Symphonie Nr. VI, C-Dur op. 31* (Atterberg), Grammophon 95193, 95194, 95195, Mx. Nr. 1424bm, 1425bm, 1426bm, 1427½bm, 1428bm, 1429½bm (D-LEdm [ohne Signatur])

Bassi, Amedeo, *Canzone guerresca* (Giordano), Fonotipia 39726, Mx. Nr. xPh 1855 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1080501h>, 27.03.2017)

Beecham, Sir Thomas und Beecham Symphony Orchestra, *L'oiseau de feu: Dance of the Firebird* und *Infernal Dance* (Strawinsky), Columbia L1040, Mx. Nr. 6797 und 6799 (Reissue auf *Strawinsky Rarities (1916–1938)*, Pristine Audio PASC496, (hier Track 1–3))

Beecham, Sir Thomas und Orchestra of the Royal Philharmonic Society, *Symphony No. 6 in C major* (Atterberg), Columbia L2160 bis L2163, Mx. Nr. WAX 3962 bis WAX 3969 (D-LEdm [ohne Signatur])

Bonci, Alessandro, *Vieni amor mio* (Leoncavallo), Fonotipia 62301, Mx. Nr. xPh 2693 (D-LEdm T 2014 HC 00005)

Boninsegna, Celestina, *Ninna Nanna* (Leoncavallo), G&T 53392, Mx. Nr. 2370i (Reissue auf: Celestina Boninsegna, *Lebendige Vergangenheit*, Preiser Records PR89584, hier Track 9)

Boninsegna, Celestina, *Te Solo* (Sabajno), G&T 53492, Mx. Nr. 9338b (Reissue auf: Celestina Boninsegna, *Lebendige Vergangenheit*, Preiser Records PR89584, hier Track 21)

Burnett, Rev. J.C., Sisters Grainger and Jackson, *Lord Help Me*, Columbia 8937, Mx. Nr. W142748 (D-Bda AVM-30 0208)

- Caruso, Enrico, *Lasciati amar* (Leoncavallo), Gramophone 7-52042, Mx. Nr. A 13104 (D-LEdm [ohne Signatur])
- Caruso, Enrico, *Mattinata* (Leoncavallo), G&T 52034, Mx. Nr. 2181h (D-LEdm [ohne Signatur])
- Coates, Albert und London Symphony Orchestra, *The Nightingale, Suite: Chinese march*, HMV AB 657, Mx. Nr. Cc 20614 und Cc 20615 (US-Nypl LR 6930)
- Corradetti, Ferruccio, *Ave Maria* (Reyer), Fonotipia 92319, Mx. Nr. xPh 3607 (US-SB 004148107)
- Demuth, Leopold und William Sinkler-Darby, *Die Forelle* (Schubert), Deutsche Grammophon AG C 2-42531, Mx. Nr. 1092x (Reissue auf: *Schubert Lieder on Record 1898–2012*, EMI Classics 3 27575 2 (CD1, hier Track 17))
- Dufranne, Hector, *Le Ramier*, op. 87, No. 2 (Fauré), Zonophone X 82663, Mx. Nr. 6143o (F-Pn SD 78 25-11495)
- Easton, Florence und Margaret McKee, *Nightingale Song* (Zeller), Brunswick 15196, Mx. Nr. 15196 (D-LEdm T 2017 HB 00085)
- Elgar, Edward und Symphony Orchestra, *Carissima* (Elgar), HMV 967, Mx. Nr. al7762f (Reissue auf: *Elgar conducts Elgar: The Complete Recordings 1914–1925*, Music & Arts CD-1257 (hier CD 1, Track 1))
- Frascani, Nina, *Crepuscolo triste* (Giordano), G&T 53048, Mx. Nr. 312½ (D-LEdm [ohne Signatur])
- Garden, Mary und Claude Debussy, *Ariettes Oubliées: No. 2, Il pleure dans mon Coeur* (Debussy), HMV 33449, Mx. Nr. 3074F (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k128854k/f2.media>, 04.04.2017)
- Garden, Mary und Claude Debussy, *Ariettes Oubliées: No. 5, Green* (Debussy), HMV 33451, Mx. Nr. 3077F (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k128855z/f2.media>, 04.04.2017)
- Garden, Mary und Claude Debussy, *Ariettes Oubliées: No. 3, L'ombre des arbres dans la rivière* (Debussy), HMV 33450, Mx. Nr. 3076F (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k128854k/f1.media>, 04.04.2017)
- Garden, Mary und Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande: Mes longs cheveux* (Debussy), HMV 33447, Mx. Nr. 3078F (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k128855z/f1.media>, 04.04.2017)

- Giorgini, Aristodemo, *Stornelli Marini* (Mascagni), G&T 52195, Mx. Nr. 7009½b (US-SB 004208067)
- Gluck, Alma und Charles Kellogg, *The Nightingale Song* (Zeller), Victor 64566, Mx. Nr. B-17193 (D-Ledm [ohne Signatur])
- Goossens, Eugene und Royal Albert Hall Orchestra, *Petrouchka* (Strawinsky), HMV 3-0990 bis 3-0997, Mx. Nr. Cc 4013-1, Cc 4014-4, Cc 4015-2, Cc 4016-2, Cc 4077-2, Cc 4078-1, Cc 4079-3, Cc 4080-2 (US-Wc RDA 02664-02667)
- Gronostay, Walter, Berliner Geräusch-Orchester und Mitglieder der Kapelle der Städtischen Oper Berlin, *a) Neuere Signalmusik, b) Ältere Signalmusik* (Gronostay), Grammophon 66834, 597½Bi III (D-LEdm T 2014 HC 00390)
- Gronostay, Walter, Berliner Geräusch-Orchester und Mitglieder der Kapelle der Städtischen Oper Berlin, *a) Kirchengeläute, b) Sturmgeläute, c) Armsünderglöcklein, d) Vorüberziehende Prozession mit Choral und Glocken* (Gronostay), Grammophon 66834, Mx. Nr. 1512BM III (D-LEdm T 2014 HC 00390)
- Gronostay, Walter, Berliner Geräusch-Orchester und Mitglieder der Kapelle der Städtischen Oper Berlin, *Antike Angriffsschlacht* (Gronostay), Grammophon 66835, Mx. Nr. 598½Bi III (D-LEdm T 2014 HC 00391)
- Gronostay, Walter, Berliner Geräusch-Orchester und Mitglieder der Kapelle der Städtischen Oper Berlin, *Moderne Angriffsschlacht* (Gronostay), Grammophon 66835, Mx. Nr. 600Bi III (D-LEdm T 2014 HC 00391)
- Gronostay, Walter, Berliner Geräusch-Orchester und Mitglieder der Kapelle der Städtischen Oper Berlin, *a) Posthörner, b) Nachtwächterruf* (Gronostay), Grammophon 66836, Mx. Nr. 599Bi III (D-LEdm T 2014 HC 00393)
- Gronostay, Walter, Berliner Geräusch-Orchester und Mitglieder der Kapelle der Städtischen Oper Berlin, *a) Lustige Hirtenweisen, b) Klagende Hirtenweisen* (Gronostay), Grammophon 66836, Mx. Nr. 1513BM III (D-LEdm T 2014 HC 00392)
- Gronostay, Walter, Berliner Geräusch-Orchester und Mitglieder der Kapelle der Städtischen Oper Berlin, *a) Volksauflauf, b) Gewitter mit Platzregen* (Gronostay), Grammophon 66837, Mx. Nr. 1514½BM III (D-LEdm T 2014 HC 00394)

- Gronostay, Walter, Berliner Geräusch-Orchester und Mitglieder der Kapelle der Städtischen Oper Berlin, *Stürmisches Meer* (Gronostay), Grammophon 66837, Mx. Nr. 1515BM III (D-LEdm T 2014 HC 00394)
- Gronostay, Walter, Berliner Geräusch-Orchester und Mitglieder der Kapelle der Städtischen Oper Berlin, *Ländliche Morgenmusik* (Gronostay), Grammophon 66838, Mx. Nr. 7BV III (D-LEdm T 2014 HC 00394)
- Gronostay, Walter, Berliner Geräusch-Orchester und Mitglieder der Kapelle der Städtischen Oper Berlin, *Nachtmusik* (Gronostay), Grammophon 66838, Mx. Nr. 8BV III (D-LEdm T 2014 HC 00395)
- Hall, Marie und Symphony Orchestra, Edward Elgar, *Violin Concerto in B minor, op. 61* (Elgar), HMV 2-07942 bis 2-07945, Mx. Nr. HO2408af bis HO2410af und HO2412af (Reissue auf: *Elgar conducts Elgar: The Complete Recordings 1914–1925*, Music & Arts CD-1257 (hier CD 2, Track 3–6))
- Hansen, Max und Paul Godwin Tanz Orchester, *Die zerbrochene Schallplatte* (Howalt/Halton), Grammophon 23170, Mx. Nr. 2337 BH VI (D-LEdm [ohne Signatur])
- Harrison, John, *For I do love you so* (Leoncavallo), HMV 02363, Mx. Nr. ac5771f (GB-Lbl 1CL0026102)
- Henderson's Dance Orchestra, *Aunt Hagar's Children Blues* (Handy), Black Swan 2034 A, Mx. Nr. 837 (<https://youtu.be/ITjy8J6wzQA>, 27.03.2017)
- Hylton, Jack und sein Orchester, *Sweet Sue* (Young), Electrola E.H. 995, Mx. Nr. 2EA 40411 (D-Bda AVM-30 6471)
- Korsoff, Lucette, *Parysatis: air du rossignol* (Saint-Saens), Zonophone X-83101, Mx. Nr. 4888o (F-Pn SD 78 25-11057)
- Lanin's Southern Serenaders, *Aunt Hagar's Children Blues* (Handy), Puritan 11222-B, Mx. Nr. 837 (<https://youtu.be/hnSH7STLke0>, 06.04.2017)
- Leliwa, Tadeusz, *Notte ha steso il gran vel* (Leoncavallo), Fonotipia 39040, Mx. Nr. xPh 78 (Reissue auf: *The Voices of the Czar Vol. 1. The Old Recordings (1901–1915)*, Fono Enterprise MN-A42, hier Track 3)
- Lucia, Fernando de, *Lontananza!* (Cilea), G&T 52084, Mx. Nr. 2159L (DK-A 139051)
- Meisel, Edmund, *Eisenbahnfahrt bis zur Notbremse* (= Geräusch-Musik I) (Meisel), Grammophon 19848, Mx. Nr. 394be (D-Hmi Slg. Heinitz 1085)

- Meisel, Edmund, *Abfahrt und Ankunft eines Zuges* (= Geräusch-Musik II) (Meisel), Grammophon 19848, Mx. Nr. 396be (D-Hmi Slg. Heinitz 1085)
- Meisel, Edmund, *Schlachtenlärm I* (= Geräusch-Musik III) (Meisel), Grammophon 19849, Mx. Nr. 395be (D-LEdm [ohne Signatur])
- Meisel, Edmund, *Schlachtenlärm II* (= Geräusch-Musik IV) (Meisel), Grammophon 19849, Mx. Nr. 405be (D-LEdm [ohne Signatur])
- Meisel, Edmund, *Choralmusik I* (= Geräusch-Musik V) (Meisel), Grammophon 19850, Mx. Nr. 397be (D-Hmi Slg. Heinitz 1084)
- Meisel, Edmund, *Choralmusik II* (= Geräusch-Musik VI) (Meisel), Grammophon 19850, Mx. Nr. 401be (D-Hmi Slg. Heinitz 1084)
- Meisel, Edmund, *Fahrender Eisenbahnzug* (= Geräusch-Musik VII), Grammophon 19851, Mx. Nr. 398be (D-Hmi Slg. Heinitz 1083)
- Meisel, Edmund, *Bahnhofsgeräusch* (= Geräusch-Musik VIII) (Meisel), Grammophon 19851, Mx. Nr. 404½be (D-Hmi Slg. Heinitz 1083)
- Meisel, Edmund, *Rhythmus I* (= Geräusch-Musik IX) (Meisel), Grammophon 19852, Mx. Nr. 400be (D-Hmi Slg. Heinitz 1082)
- Meisel, Edmund, *Rhythmus II* (= Geräusch-Musik X) (Meisel), Grammophon 19852, Mx. Nr. 403½be (D-Hmi Slg. Heinitz 1082)
- Meisel, Edmund, *Straßengeräusche* (= Geräusch-Musik XI) (Meisel), Grammophon 19853, Mx. Nr. 399be (D-Hmi Slg. Heinitz 1081)
- Meisel, Edmund, *Maschinengeräusche* (= Geräusch-Musik XII) (Meisel), Grammophon 19853, Mx. Nr. 406½be (D-Hmi Slg. Heinitz 1081)
- Molajoli, Lorenzo und Orchestra Sinfonica di Milano, *Pini di Roma* (Respighi), Columbia 5310-12, Mx. Nr. WB 2219/20, 2222, 2224/25 und 2228 (http://www.charm.rhul.ac.uk/sound/p20_6_4.html, 06.04.2017)
- Monteux, Pierre und Grand orchestre symphonique, *Le sacre du printemps* (Strawinsky), Voix de son maître W 1016 bis W 1019, Mx. Nr. CS 3172 bis CS 3178 und CS 3186 (F-Pn NC Gramophone W 1016/W 1019)
- Odeon-Tanz-Orchester mit Gesang [= Hermann Feiner?], *Zuhause mein Grammophon* (Allan), Odeon A 41333, Mx. Nr. Be 4832 (D-LEdm T 2017 HB 00088)
- Ohman, Phil und Victor Arden Orchestra, *Broken Hearted* (DeSylva/Brown/Henderson), Brunswick 3592, Mx. Nr. 3592 (D-Bda AVM-30 0204)

- Pfenninger, Rudolf, *Pitsch und Patsch* (= Tönende Handschrift II), Münchener Lichtspielkunst AG 1932 (wiederveröffentlicht auf: *Animierte Avantgarde. Der künstlerische Animationsfilm im Deutschland der 20er und 30er Jahre*, Berlin 2011, hier 15'35" bis 24'44")
- Pierre Schaeffer, „L'oiseau RIA“ (= Track 16), auf: Pierre Schaeffer, *L'œuvre musicale*, Musidisc 292572
- Preiss, Johann, *Ein Wettgesang zwischen Nachtigall und Sprosser*, Polyphon 26444, Mx. Nr. 1526½at (D-LEdm T 2017 HB 00083)
- Ruffo, Titta, *Meriggata* (Leoncavallo), HMV 2-52685, Mx. Nr. 9224e (D-LEdm T 2014 HB 00052)
- Saxophon-Orchester Dobbri, *Tango Angèle* (Weill), Beka B 6311, Mx. Nr. 34538-2 (Reissue auf: Kurt Weil, *O Moon of Alabama* (= Historische Originalaufnahmen 1928–1944), Capriccio C10347, hier Track 2)
- Spencer Dyke Sextette, *Verklärte Nacht* (Schönberg), National Gramophonic Society, Mx. Nr. AX 663–AX 666, AX 829–AX 831 (<http://youtu.be/PVlyWYRW6qY>, 04.04.2017)
- Straine, Mary und Joseph Smith's Jazz Band, *I wish I could shimmy* [like my sister Kate] (A. J. Piron), Black Swan 14123 (Reissue auf: Fletcher Henderson & the Blues singers, *Vol. 1: 1921–1923*, Document Records 5342, hier Track 15)
- Strawinsky, Igor, *Sérénade en la pour piano* (Strawinsky), Columbia F 139 und F 140, Mx. Nr. CL 4970 bis CL 4973 (US-SB 004091765)
- Tauber, Richard, *Wie mein Ahnl zwanzig Jahr* (Zeller), Odeon O-4919, Mx. Nr. Be 6886 (D-LEdm [ohne Signatur])
- Völker, Franz, *Wie mein Ahnl* (Zeller), Grammophon 19908, Mx. Nr. 1157 bm I, (D-LEdm [ohne Signatur])
- Weigert, Hermann und Solisten, Chor und Orchester, *Der Freischütz. 2. Akt, III. Teil: Wolfsschlucht* (Weber) (= Kurz-Oper für die Heim-Bühne, bearbeitet von Hermann Weigert und Hans Maeder, Teil 5), Grammophon 95236, Mx. Nr. 1526bm (D-LEdm [ohne Signatur])
- Wilson, Lena und The Jazz Masters, *The Wicked Fives' Blues* (Fowler), Black Swan 14129 (Reissue auf: Lena Wilson, *Complete recorded works in chronological order. Vol. 1: 1922–1924*, Document Records 5443, hier Track 1)

- Wittrisch, Marcel, *Wie mein Ahnl zwanzig Jahr* (Zeller), HMV EG 1264, Mx. Nr. BLR5020Δ (D-LEdm [ohne Signatur])
- [ohne Interpet], *a) Drossel, b) Lerche, c) Nachtigall, d) Kanarienvogel, e) Ente, f) Hahn, g) Henne, h) Schwein, i) Hund, k) Pferd*, Grammophon 66839 A, Mx. Nr. 601Bi III (D-LEdm T 2014 HC 00396)
- [ohne Interpet], *a) Katzen, b) Löwe, c) Hundeheulen, d) Hundemeute, e) Froschgequake*, Grammophon 66839 B, Mx. Nr. 602Bi III (D-LEdm T 2014 HC 00396)
- [ohne Interpet], *Theater-Geräusch-Platte: Gewitter*, Odeon O-11111, Mx. Nr. Be 8622 (D-LEdm [ohne Signatur])
- [ohne Interpet], *Theater-Geräusch-Platte: Militärischer Gleichschritt, Anmarsch einer Militärkapelle mit Hochrufen*, Parlophon B 12111-I, Mx. Nr. 37873 (D-LEdm T 2010 HB 11985)
- [ohne Interpet], *Theater-Geräusch-Platte: Prozession im Vorüberziehen - Die Prozession zieht in die Kirche*, Parlophon B 12111-II, Mx. Nr. 37874 (D-LEdm T 2010 HB 11985)
- [ohne Interpet], *Theater-Geräusch-Platte: Tierstimmen-Imitation: Wachtel, Drossel, Star, Buchfink, Lerche*, Odeon O-11110, Mx. Nr. Be 8620 (D-LEdm T 2010 HB 04091)
- [ohne Interpet], *Theater-Geräusch-Platte: Tierstimmen-Imitation: Meise, Kanarienvogel, Nachtigall*, Odeon O-11110, Be 8621 (D-LEdm T 2010 HB 04091)
- [ohne Interpet], *Theater-Geräusch-Platte: Applaus im Theater, Lachen im Theater*, Odeon O-11276, Mx. Nr. Be 9140 (D-LEdm T 2010 HB 04747)
- [ohne Interpet], *Theater-Geräusch-Platte: 3maliges Signal, Signal: Achtung! Achtung! Es folgt jetzt Tanzmusik, Signal: Damenwahl, 3malige Fanfare, 3maliger Tusch*, Odeon O-11276, Mx. Nr. Be 9141 (D-LEdm T 2010 HB 04747)
- [ohne Interpet], *Theater-Geräusch-Platte: 1. Autohupe, 2. Türklingel, 3. Telefonklingel, 4. Gongschläge, 5. In der Schmiede*, Parlophon B 12299-I, Mx. Nr. 38706 (D-LEdm T 2010 HB 04755)
- [ohne Interpet], *Theater-Geräusch-Platte: 1. Feuerwerk, 2. Kettenklirren, 3. Gewehr-schüsse, 4. Explosion, 5. Schnarchen*, Parlophon B 12299-II, Mx. Nr. 38707 (D-LEdm T 2010 HB 04755)
- [ohne Interpet], *Theater-Geräusch-Platte: 1. Leierkasten, 2. Rummelplatz, 3. Raubtier-fütterung*, Odeon O-11423, Mx. Nr. Be 9359 (D-LEdm T 2010 HB 04755)

- [ohne Interpret], *Theater-Geräusch-Platte: 1. Klavier, 2. Violine, 3. Violoncello, 4. Flöte, 5. Orgel*, Odeon O-11423 b, Mx. Nr. Be 9368 (D-LEdm [ohne Signatur])
- [ohne Interpret], *Nachtigall und Nachtigallkanarien des Herrn Karl Reich, Bremen, umsingen harmonisch ‚Wie mein Ahnl zwanzig Jahr‘ (Zeller)*, Electrola EG 3378, Mx. Nr. E-ORA-625Δ (D-LEdm T 2017 HB 00084)
- [ohne Interpret], *Nachtigallschlag III. Einzig existierende Aufnahme der Nachtigall, aufgenommen auf Veranlassung des Besitzers, Herrn Carl Reich, Bremen*, Gramophone 49558, Mx. Nr. 7439r (D-LEdm T 2013 HB 00327)
- [ohne Interpret], *Nachtigallschlag. Einzig existierende Aufnahme der Nachtigall*, Grammophon 11538, Mx. Nr. 15507L (D-LEdm T 2017 HB 00076)

Verzeichnis der zitierten Noten

(Es werden nur Noten aufgeführt, die nachweislich erhalten sind. Sofern die Überlieferungssituation schwierig ist, wird das haltende Archiv und die Signatur der verwendeten Notenausgabe mit angegeben. Nicht aufgeführt werden die Notenausgaben, die ausschließlich in Tabelle 12 im Anhang erwähnt werden und allesamt in F-Pn verfügbar sind.)

- Allan, Edgar und Kollo, Willi, *Zu Haus mein Grammophon*, Berlin 1925 (D-DI 7.Mus.4.5094,angeb.20)
- Andreasen, Axel und Howalt, Laurits, *Den knækkede Grammophonplade*, Kopenhagen 1929 (DK-A Node Opb-636)
- Atterberg, Kurt, *Symphonie VI C-Dur op. 31*, Wien und Leipzig 1928
- Bartók, Béla, *Sonatine über Themen der Bauern von Transsylvanien*, Mainz 1951
- Branzati, Leonardo, *Vicino all'amore*, Mailand 1909 (I-Mcom [ohne Signatur])
- Bruneau, Alfred, *Chanson de s'amie bien belle*, Mailand 1904 (I-Vlevi LEVI A.2406)
- Cilea, Francesco, *Lontananza!*, Mailand 1904 (US-Wc M 1621 138320)
- d'Indy, Vincent, *Les Yeux de l'aimé*, op. 58, Mailand 1904 (F-Pn VMG-11008)
- Elgar, Edward, „Carissima“, in: ders., *Short Orchestral Works* (= Elgar Complete Edition 23), hrsg. von David Lloyd-Jones, London 2015, S. 413–428
- Fauré, Gabriel, *Le Ramier*, op. 87, No. 2, Mailand 1904 (I-Vlevi LEVI A.2474)
- Filiasi, Lorenzo, *Mattinata*, Mailand 1907 (I-Rsc B.615.19)
- Filiasi, Lorenzo, *Quando passate*, Mailand 1907 (I-Rsc B.615.18)
- Filiasi, Lorenzo, *Redenzione*, Mailand 1907 (I-Rsc B.615.20)
- Filiasi, Lorenzo, *Tu!...*, Mailand 1907 (I-Rsc B.615.21)
- Franchetti, Alberto, *Verso l'aurora*, Mailand 1904 (I-Rsc B.626.3)
- Giordano, Umberto, *Canzone guerresca*, Mailand 1906 (I-Rsc B.615.46)
- Giordano, Umberto, *Crepuscolo triste*, Mailand 1904 (I-Rsc B.610.12)
- Gregori, Elsa, *Alabama*, Mailand 1907 (I-Rsc B.612.49)
- Gronostay, Walter, „Lustige Hirtenweise“, in: *Die Musik* 21 (1929), o. S.
- Handy, W.C., „Aunt Hagars Children“, in: *Blues. An Anthology*, hrsg. von W. C. Handy, New York 1975, hier S. 140–141
- Hüe, Georges, *La Sérénade écoutée*, Mailand 1904 (US-Wc M 1621 145337)

- Humperdinck, Engelbert, *Verratene Liebe*, Mailand 1904 (Stadtarchiv Siegburg, Slg. Humperdinck)
- Leon Bard [= Carlo Lombardo], *La regina del fonografo: operetta in tre atti*, Mailand 1918
- Leoncavallo, Ruggero, *Aprile!*, Mailand 1907 (I-Rsc B.614.45)
- Leoncavallo, Ruggero, *Mandolinata*, Mailand 1907 (I-Rsc B.614.43)
- Leoncavallo, Ruggero, *Mattinata*, Mailand 1904 (CH-Lobc B/Sc13/23)
- Leoncavallo, Ruggero, *Ninna Nanna*, Mailand 1904 (CH-Lobc B/Sc14/8)
- Leoncavallo, Ruggero, *Notte ha steso il gran vel*, Mailand 1905 (CH-Lobc B/Sc14/9)
- Leoncavallo, Ruggero, *Se!...*, Mailand 1907 (I-Rsc B.614.44)
- Leoncavallo, Ruggero, *Vieni amor mio*, Mailand 1907 (I-Rsc B.614.46)
- Leroux, Xavier, *Je souffre du regret de tes lèvres lointaines*, Mailand 1904 (US-Wc M 1621 Z45402)
- Mascagni, Pietro, *Ascoltiamo!*, Mailand 1904 (I-Rsc B.626.63)
- Mascagni, Pietro, *Spes ultima*, Mailand, 1904 (US-Wc M 1621 45391)
- Mascagni, Pietro, *Stornelli Marini*, Mailand 1904 (I-BGi SPETT.Missiroli MUSED.1583)
- Milhaud, Darius, *La création du monde*, Paris [ca. 1970]
- Orefice, Giacomo, *La Cornamusa*, Mailand 1904 (I-Rsc B.610.24)
- Pfeiffer, Georges, *Aimez!*, Mailand 1904 (US-Wc M 1621 138322)
- Puccini, Giacomo, *Canto d'anime*, Mailand 1904 (US-Wc M 1621 138315)
- Rabaud, Henri, *Une Fée*, Mailand 1904 (US-Wc M 1621 138324)
- Respighi, Ottorino, *Pini di Roma*, Mailand 1925
- Reyer, Ernest, *Ave Maria*, Mailand 1906 (I-Rsc B.615.16)
- Reyer, Ernest, *Tantum ergo*, Mailand 1906 (I-Rsc B.618.37)
- Sabajno, Carlo, *Te Solo*, Mailand 1904 (I-Rsc B.614.49)
- Saint-Saëns, Camille, *Paryatis*, Paris 1902
- Silver, Charles, *Declaration*, Mailand 1904 (US-Wc M 1621 138323)
- Strawinsky, Igor, *Le rossignol. Conte lyrique en trois actes*, [ohne Ort] 1962
- Thoms, Toni, *Die Ballade vom Grammophon*, Dresden 1907 (D-Mbs 4 Mus.pr. 2012.5361)
- Toch, Ernst, „O-a“ und „Ta-tam“, in: *Current Musicology* 97 (2014), S. 70–74 und 75–78

- Vidal, Paul, *Chanson de gondolier*, Mailand 1904 (US-Wc M 1621 145398)
- Vidal, Paul, *La cigale et la Fourmi*, Mailand 1907 (I-Rsc B.615.17)
- Vidal, Paul, *Ronde du mois de Mai*, Mailand 1907 (I-Rsc B.615.15)
- Waldteufel, Emil, *Babil*, Mailand 1906 (I-Rsc B.612.9)
- Waldteufel, Emil, *Champ de roses*, Mailand 1907 (I-Rsc B.624.17)
- Waldteufel, Emil, *Choses d'autrefois*, Mailand 1907 (I-Rsc B.624.19)
- Waldteufel, Emil, *Coeur a coeur*, Mailand 1906 (I-Rsc B.612.14)
- Waldteufel, Emil, *Coup de vent*, Mailand 1907 (I-Rsc B.624.18)
- Waldteufel, Emil, *Extase d'amour*, Mailand 1906 (I-Rsc B.612.12)
- Waldteufel, Emil, *Méditation*, Mailand 1906 (I-Rsc B.612.8)
- Waldteufel, Emil, *Menuet Régence*, Mailand 1906 (I-Rsc B.612.13)
- Waldteufel, Emil, *Paris Printemps*, Mailand 1906 (I-Rsc B.612.10)
- Waldteufel, Emil, *Première joie*, Mailand 1906 (I-Rsc B.612.11)
- Weill, Kurt, *Der Zar lässt sich photographieren*, Wien und Leipzig 1927
- Wolpe, Stefan, „Stehende Musik“, in: ders., *Sechs Klavierstücke 1920–1929*, hrsg. von Austin Clarkson, Hamburg und New York 1989, S. 4–12
- Zeller, Carl, *Der Vogelhändler*, Leipzig 1891

Verzeichnis der zitierten Quellen

- Adorno, Theodor W., „Nadelkurven“, in: *Musikblätter des Anbruch* 10 (1928), S. 47–50
- Altenberg, Peter, „Musik“, in: *Märchen des Lebens*, Berlin 1924, S. 21–23, hier S. 21f.
- Andersen, Hans Christian, „Die Nachtigall“, in: ders., *Gesammelte Märchen* 1, hrsg. von Floriana Storrer-Madelung, Zürich [2000], S. 326–342
- Bartók, Béla, [Über die Tanz-Suite], in: Tibor Tallián, *Béla Bartók. The Man and His Work*, Budapest 1988, S. 133
- Bartók, Béla, „Musikfolklore“, in: *Musikblätter des Anbruch* 1 (1919), S. 102–106
- Bartók, Béla, „Observations on Rumanian Folk Music“, in: ders., *Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, London 1976, S. 195–200
- Bartók, Béla, „Selbstbiographie“, in: *Documenta Bartókiana* 2, Mainz 1965, S. 113–116
- Bartók, Béla, „Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“, in: ders., *Weg und Werk, Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Kassel 1972, S. 164–177
- Bartók, Béla, *Das ungarische Volkslied*, Berlin und Leipzig 1925
- Batka, Richard, „Musik-Mechanitis“, in: *Der Kunstwart* 18 (1904/05), S. 114
- Berlioz, Hector, *Memoiren*, hrsg. von Frank Heidlberger, Kassel [u.a.] 2007
- Beyer, Robert, „Das Problem der ‚kommenden Musik‘“, in: *Die Musik* 20 (1928), S. 861–866
- Braunfels, Walter, [ohne Titel], in: *Pult und Taktstock* 2 (1925), S. 36
- Burkard, Heinrich, „Anmerkungen zu den Lehrstücken und zur Schallplattenmusik“, in: *Melos* 9 (1930), S. 230
- Busoni, Ferruccio, Brief an seine Frau vom 20. November 1919, in: ders., *Briefe an seine Frau*, hrsg. von Friedrich Schnapp, Zürich und Leipzig 1935, S. 364
- Butting, Max, *Musikgeschichte, die ich miterlebte*, Berlin 1955
- Cage, John, Brief an Peter Yates vom 14. Dezember 1940, in: John Cage, *The selected Letters of John Cage*, hrsg. von Laura Kuhn, Middletown 2016, S. 45–51

- Dauthendey, Max, „Die Dame und das Grammophon“, in: ders., *Die Ammenballade*, Leipzig 2¹⁹¹³, S. 129–131
- Debussy, Claude, „Concerts“, in: *Revue musicale S.I.M.* 10 (1913), S. 63
- Dörlemann, Erich, „Historismus im Schaffen der Gegenwart“, in: *Die Musik* 20 (1927), S. 174–178
- Leicester, Philip, „2nd June 1914“, in: Elgar, Edward, *Letters of a lifetime*, hrsg. von Jerrold Northrop Moore, Oxford 1990, S. 269–275
- Eppendorfer, Else, „Für mich wirkte es festlich“, in: *„Schade um all die Stimmen“. Erinnerungen an Musik im Alltagsleben*, hrsg. von Dorothea Muthesius, Wien [u.a.] 2001, S. 70–71
- Gronostay, Walter, „Die Gebrauchsmöglichkeiten der Schallplatte“, in: *Die Musik* 21 (1929), S. 437–440
- Hanslick, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthtik der Tonkunst*, Leipzig 1854
- Heinroth, Oskar und Koch, Ludwig, *Gefiederte Meistersänger. Das erste tönende Lehr- und Hilfsbuch zur Beobachtung und Bestimmung der heimischen Vogelwelt*, Berlin [1936]
- Hindemith, Paul, „Mode d’emploi – Direction for use!“, in: ders., *Klaviermusik I* (= Sämtliche Werke V, 9), hrsg. von Bernhard Billeter, Mainz 1990, S. 88
- Hindemith, Paul, „Zur mechanischen Musik“ [1927], in: ders., *Aufsätze, Vorträge Reden*, hrsg. von Giselher Schubert, Zürich und Mainz 1994, S. 19–24
- Hoffmann, Bernhard, *Kunst und Vogelgesang*, Leipzig 1908, Nachdruck: Walluf 1973
- Hornbostel, Erich Moritz von, „Musikpsychologische Bemerkungen über Vogelgesang“, in: ders., *Tonart und Ethos*, hrsg. von Christian Kaden und Erich Stockmann, Leipzig 1986, S. 86–103
- Horstig, Karl Gottlob, „Vorschläge zu besserer Einrichtung der Singschulen in Deutschland“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 11 vom 12. Dezember 1798, Nr. 12 vom 19. Dezember 1798, Nr. 13 vom 26. Dezember 1798 und Nr. 14 vom 2. Januar 1799, Sp. 166–174, 183–189, 197–201 und 214–220
- Humperdinck, Engelbert, „Mechanische Musik“, in: *Der Kunstwart* 19 (1905), S. 39–40

- Jarnach, Philipp, „Das Beispiel Busoni“, in: *Das musikalische Selbstportrait von Komponisten, Dirigenten, Instrumentalisten, Sängerinnen und Sängern unserer Zeit*, hrsg. von Josef Müller-Marein und Hannes Reinhardt, Hamburg 1963, S. 255–264
- Katz, Erich, „Notationsfragen in der gegenwärtigen Musik“, in: *Melos* 5 (1925/26), S. 98–103
- Krenek, Ernst, Brief an die Universal Edition vom 30. April 1928, in: ders., *Briefwechsel mit der Universal Edition (1921–1941)*, Bd. 1, hrsg. von Claudia Maurer Zenck, Köln 2010, S. 476–477
- Krenek, Ernst, „Jonny erinnert sich“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 35 (1980), S. 187–189
- Kurz, Anna, „Wir fühlten die Musik, als würde sie mit uns sprechen“, in: *„Schade um all die Stimmen“. Erinnerungen an Musik im Alltagsleben*, hrsg. von Dorothea Muthesius, Wien [u.a.] 2001, S. 102/103
- Mann, Thomas, *Der Zauberberg* (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke, Briefe, Tagebücher, Bd. 5,1), hrsg. von Michael Neumann, Frankfurt am Main 2002
- Meisel, Edmund, Brief an Sergei Eisenstein (undatiert), in: *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel*, hrsg. von Werner Sudendorf, Frankfurt am Main 1984, S. 83
- Mersmann, Hans, „Bühnenmusik auf Schallplatte“, in: *Melos* 8 (1929), S. 251–254
- Mersmann, Hans, Preußner, Eberhard [u.a.], „Strawinsky auf der Schallplatte“, in: *Melos* 9 (1930), S. 137–138
- Mersmann, Hans, Schultze-Ritter, Hans und Strobel, Heinrich, „Walter Gronostay“, in: *Melos* 8 (1929), S. 235–237
- Michaelis, Christian Friedrich, „Einige Gedanken über die Vortheile der frühen musikalischen Bildung“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 8 vom 12. November 1804, Sp. 117–126
- Milhaud, Darius, *Études*, Paris 1927
- Milhaud, Darius, *Ma vie heureuse*, Paris 1987,
- Moholy-Nagy, László, „Neue Gestaltung in der Musik. Möglichkeiten des Grammophons“, in: *Der Sturm* 7 (1923), S. 102–106.
- Nägeli, Hans Georg, *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen*, Zürich [u.a.] 1810

- Pazdírek, Franz, *Universal-Handbuch der Musikkultur aller Zeiten und Völker*, Wien [1904–1910]
- Preußner, Eberhard, „Neue Schallplatten“, in: *Die Musik* 21 (1929), S. 603
- Preußner, Eberhard, „Schallplattenkritik“, in: *Die Musik* 20 (1928), S. 447–448
- Pringsheim, Heinz, „Die Mechanisierung der Musik“, in: *Allgemeine Musik Zeitung* (1925), S. 289–292
- Puccini, Giacomo, Brief an Luigi Illica vom 27. April 1903, in: *Carteggi Pucciani*, hrsg. von Eugenio Gara, Mailand 1986, S. 255.
- Riemann, Hugo, „Ideen zu einer ‚Lehre von den Tonvorstellungen‘“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21/22 (1914/15), S. 1–26
- Riemann, Ludwig, *Das Wesen des Klavierklanges und seine Beziehungen zum Anschlag*, Leipzig 1911
- Riesefeld, Paul, „Die grammophonierte Nachtigall“, in: *Neue Musikzeitung* 48 (1927), S. 466–468
- Schaeffer, Pierre, „Préface“, in: Michel Chion, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris 1983, S. 9–11
- Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, Paris 1977.
- Schönberg, Arnold, „The Radio: Reply to a questionnaire“ (1930), in: *Style and idea. Selected writings of Arnold Schoenberg*, hrsg. von Leonard Stein, London 1975, S. 147–148
- Schuh, Willi, „Neue Musik Berlin 1930“, in: *Schweizerische Musikzeitung* 70 (1930), S. 547–552
- Schünemann, Georg, „Produktive Kräfte der mechanischen Musik“, in: *Die Musik* 24 (1932), S. 246–249
- Stauffer, Teddy, *Es war und ist ein herrliches Leben*, Berlin [u.a.] 1968
- Stefan, Paul, „Jazz? ...“, in: *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925), S. 187
- Strawinsky, Igor, *Poetics of Music in form of six lessons*, Cambridge 1970
- Strawinsky, Igor, „Meine Stellung zur Schallplatte“, in: *Kultur und Schallplatte* 1 (1930), S. 65
- Strawinsky, Igor, „Erinnerungen“ (= Chroniques de ma vie, 1936), in: ders., *Erinnerungen. Musikalische Poetik* (= Schriften und Gespräche I), Mainz und London 1983, S. 25–172

- Strawinsky, Igor und Craft, Robert, „Developments“ [Interview], in: dies., *Expositions and Developments*, London 1981, S. 67–148
- Strobel, Heinrich, „Film und Musik. Zu den Baden-Badener Versuchen“, in: *Melos* 7 (1928), S. 343–347
- Strobel, Heinrich, „Zeitschau“, in: *Melos* 10 (1928), S. 492–494
- Stuckenschmidt, Hans Heinz, „Die Mechanisierung der Musik“, in: *Pult und Taktstock* 2 (1925), S. 1–8
- Tiessen, Heinz, „Zur Mechanisierung der Musik“, in: *Pult und Taktstock* 2 (1925), S. 61–62
- Toch, Ernst, „Über meine Kantate ‚Das Wasser‘ und meine Grammophonmusik“, in: *Melos* 9 (1930), S. 221–222
- Tucholsky, Kurt, „Das Grammophon“, in: ders., *Texte 1914–1918* (= Gesamtausgabe 2), hrsg. von Sascha Kiefer, Reinbek 2003, S. 264–267
- Tucholsky, Kurt, „Akustischer Kostümball“, in: ders., *Texte 1930* (= Gesamtausgabe 13), hrsg. von Sascha Kiefer, Reinbek 2003, S. 485–487
- Universal Edition, Brief an Ernst Krenek vom 3. Mai 1928, in: Ernst Krenek, *Briefwechsel mit der Universal Edition (1921–1941)*, Bd. 1, hrsg. von Claudia Maurer Zenck, Köln 2010, S. 477–479
- Viebig, Ernst, „Zur Psychologie der Sprechmaschinen-Aufnahme“, in: *Musikblätter des Anbruch* 8 (1926), S. 359–363
- Villiers de L’Isle-Adam, Auguste de, *L’Ève future* (= Oeuvres Complètes de Villiers de L’Isle-Adam 1), Paris 1922
- Voigt, Alwin, *Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen*, Berlin 1894
- Weill, Kurt, Brief an die Universal Edition vom 7. Januar 1928, in: ders., *Briefwechsel mit der Universaledition*, hrsg. Nils Grosch, Stuttgart 2002, S. 103–104
- Weill, Kurt, [Über *Der Zar lässt sich photographieren*], in: ders., *Musik und musikalisches Theater*, hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Mainz 2000, S. 67–68
- Weill, Kurt, „Verschiebungen in der musikalischen Produktion“, in: ders., *Musik und musikalisches Theater* (= Gesammelte Schriften), hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Mainz 2000, S. 61–64
- Weißmann, Adolf, „Konzert“, in: *Die Musik* 18 (1925), S. 227/228
- Weissmann, Adolf, *Die Entgötterung der Musik*, Berlin 1928

- Weniger, Hildegard, „Es war mir, als wenn ich meine besten Freunde verloren hätte“, in: *Schade um all die Stimmen'. Erinnerungen an Musik im Alltagsleben*, hrsg. von Dorothea Muthesius, Wien [u.a.] 2001, S. 84–93
- Wiener, Jean; Brief an Paul Collaer (Ende November 1922), in: *Paul Collaer, Correspondance avec des amis musiciens*, hrsg. von Robert Wangermée, Sprimont 1996, S. 156/157
- Wolpe, Stefan, „Lecture on Dada“, in: ders., *Das Ganze ist überall. Vorträge über Musik 1940–1962*, hrsg. von Thomas Phleps, Saarbrücken 2011, S. 150–164
- [ohne Verfasser], *Catalogue of Title Entries of Books and other Articles, Fourth Quarter 1904*, hrsg. Library of Congress, Copyright Office Washington D.C., Washington 1904
- [ohne Verfasser], *Catalogue of Title Entries of Books and other articles, First Quarter 1905*, hrsg. Library of Congress, Copyright Office Washington D.C., Washington 1905
- [ohne Verfasser], [Anzeige der Compagnie du Gramophone], in: *Revue musicale* 5 (1905), o. S.
- [ohne Verfasser], „Cour d’Appel de Bruxelles. Audience du 29 décembre – Compagnie générale des phonographes Pathé, etc. c. Massenet et Puccini“, in: *Le Droit D’Auteur* (15. April 1906), S. 46/47
- [ohne Verfasser], „I Pini di Roma del. m. Respighi all’ Augusteo“, in: *Il Giornale d’Italia*, 16.12.1924
- [ohne Verfasser], „Originalwerke für Schallplatten“, in: *Neue Musik Berlin 1930* [= Programmheft], Berlin 1930, o. S.
- [ohne Verfasser], „Tageschronik“, in: *Die Musik* 21 (1929), S. 394–397
- [ohne Verfasser], *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht* 102 (1930)
- [ohne Verfasser], *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht* 82 (1910)

Ungedruckte Quellen:

- [Birnbäum?, Theo B.], Brief an Herbert Douglas Moorhouse vom 15. Juni 1904, (GB-EMI, Akte ‚Alfred + William Michaelis‘)
- [Birnbäum?, Theo B.], Brief an Herbert Douglas Moorhouse vom 23. Juni 1904 (GB-EMI, Akte ‚Alfred + William Michaelis‘)

- Mascagni, Pietro, Brief an Herbert Douglas Moorhouse vom 17. Juni 1904 (GB-EMI, Akte ‚H.D. Moorhouse‘)
- Moorhouse, Herbert Douglas, Brief an Theo B. Birnbaum, 19. Juni 1904 (GB-EMI, Akte ‚Alfred + William Michaelis‘)
- Moorhouse, Herbert Douglas, Brief an Theo B. Birnbaum vom 30. Juni 1904 (GB-EMI, Akte ‚Alfred + William Michaelis‘)
- Muir, Kenneth, Brief an Engelbert Humperdinck vom 6. September 1904 (Stadtarchiv Siegburg/Bestand Musikwerkstatt, Slg. Humperdinck)
- Muir, Kenneth, Brief an Norbert M. Rodkinson vom 24. Dezember 1904 (GB-EMI, Akte ‚Italy 1903–1905‘)
- Schönberg, Arnold, „Antwort auf eine Rundfrage“, Brief an „Herrn Ibach“ vom 10. September 1932 (A-Was T01.24)
- [ohne Verfasser], Tabelle aus den Firmenkorrespondenzen der Gramophone Company mit Details über den Stand der Kompositionsaufträge, (GB-EMI, Akte ‚Alfred + William Michaelis‘)

Verzeichnis der zitierten Literatur

- Albright, Daniel, *Strawinsky. The music box and the nightingale*, New York [u.a.] 1989
- Anbari, Alan, „Between Folk Music and Wagner: Sources of Inspiration in Bartók’s First String Quartet“, in: *International Journal of Musicology* 9 (2000), S. 177–196
- Anderson, Robert, *Elgar*, London 1993
- Andrews, H. Frank, *A Fonotipia Fragmentia*, o.O. 2002
- Baldwin, Peter, *The Copyright Wars: Three Centuries of Trans-Atlantic Battle*, Princeton und Oxford 2014
- Balke, Friedrich, Siegert, Bernhard und Vogl, Joseph (Hg.), *Mediengeschichte nach Kittler* (= Archiv für Mediengeschichte 13), München 2013
- Ballstaedt, Andreas, „Das Klavier als Maschine. Eine Skizze über den Zusammenhang von Klavierspielapparate-Theorien des Klavierspiels und mechanischer Musik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts“, in: *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung*, hrsg. von Arnfried Edler und Sabine Meine, Augsburg 2002, S. 153–161
- Bartók, Béla, *Rumanian Folk Music 1* (= Instrumental Melodies), hrsg. von Benjamin Suchoff, Den Haag 1967
- Bayley, Amanda (Hg.), *Recorded music. Performance, culture and technology*, New York 2010
- Bayreuther, Rainer, „Friedrich Kittlers Bedeutung für die Musikwissenschaft“, in: *Die Musikforschung* 65 (2012), S. 99–113
- Bekermann, Oliver, *„Wunder gibt es immer wieder“. Eine explorativ-quantitative Untersuchung zur Interdependenz von Alltagskommunikation und Deutschem Schlager* [Diss.], Ruhr-Universität Bochum 2006, <http://d-nb.info/983196397/34>, 24.03.2017
- Bérard, Carol, „Les sociétés d’auteurs“, in: *Arts et littératures dans la société contemporaine* II (= Encyclopédie française, Bd. 17), hrsg. von Pierre Abraham, Paris 1936, S. 17’80-4
- Bleek, Tobias, *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu Kurtágs Streichquartett Officium breve op. 28*, Saarbrücken 2010

- Boettcher, Bonna J., *A study of Stravinsky's Sonate pour piano (1924) and Sérénade en la*, San Francisco 1991
- Bradley, Kevin und International Association of Sound and Audiovisual Archives (Hg.), *Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects* (= IASA-TC 04), Auckland Park 2009
- Brech, Martha, „...damit wir langsam ein eigenes Repertoire bekommen‘ – Rundfunkmusik zwischen erfundener Gattung und medienpezifischer Kunst“, in: *Musikkultur in der Weimarer Republik*, hrsg. von Wolfgang Rathert und Giselher Schubert, Mainz 2001
- Bruyninckx, Joeri, *Sound science: Recording and listening in the biology of bird song* [Diss.], Maastricht University 2013
- Bub, Stefan, „Phonograph und Grammophon bei Thomas Mann und Michel Leiris“, in: *KulturPoetik* 8 (2008), S. 60–70
- Budden, Julian, *Puccini. His Life and Works*, Oxford 2002
- Budds, Michael J., „The New World Enriches the Old“, in: *Jazz & the Germans. Essays on the Influence of ‘Hot’ American Idioms on 20th-Century German Music*, hrsg. von Michael J. Budds, Hillsdale 2002, S. 1–18
- Burkholder, J. Peter, *All made of tunes. Charles Ives and the uses of musical borrowing*, New Haven 1995
- Caines, Christopher, „Editor’s Note to Gesprochene Musik, 1. ‚O-a‘ and 2. ‚Ta-tam‘“, in: *Current Musicology* 97 (2014), S. 79.
- Caines, Christopher, „Preface to Gesprochene Musik, 1. ‚O-a‘ and 2. ‚Ta-tam‘“, in: *Current Musicology* 97 (2014), S. 61–68
- Cannam, Chris, Landone, Christian und Sandler, Mark, „Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files“, in: *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference*, <http://www.sonicvisualiser.org/sv2010.pdf>, 14.03.2017
- Caraffa, Costanza, *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin 2009
- Carr, Maureen A., *After the Rite. Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–25)*, New York 2014
- Chanan, Michael, *Repeated takes. A short history of recording and its effects on music*, London, New York 1995

- Cook, Nicholas, *Beyond the score. Music as performance*, New York 2013
- Cook, Nicholas, Clarke, Eric [u.a.] (Hg.), *The Cambridge companion to recorded music*, Cambridge und New York 2009
- Cook, Susan C., *Opera for a new republic. The Zeitopern of Krenek, Weill, and Hindemith*, Ann Arbor 1988
- Copeland, Peter, *Manual of analogue sound restoration techniques*, London 2008
- Craft, Robert, „Correspondence with G. P. Beliankin“, in: Igor Strawinsky, *Selected Correspondences*, Bd. 2, hrsg. von Robert Craft, London 1984, S. 261–292
- Crocq, Philippe, „The SDRM Story“, in: *Billboard* (22. Mai 1993), S. F-13–F-17
- Dahlhaus, Carl, „Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs“, in: ders., *20. Jahrhundert. Historik, Ästhetik, Theorie, Oper, Arnold Schönberg* (= Gesamtelte Schriften 8), hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 231–243
- Dahlhaus, Carl und Döhring, Sieghart (Hg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 1–6, München 1986–1997
- Danuser, Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber 1984
- Day, Timothy, „Elgar and recording“, in: *The Cambridge Companion to Elgar*, hrsg. von Daniel Grimley und Julian Rusthon, Cambridge 2004, S. 184–194
- Day, Timothy, *A century of recorded music. Listening to musical history*, New Haven 2000
- Deggeller, Kurt und Guiot, Lorenza, „Ruggero Leoncavallo e l’inizio della produzione fonografica“, in: *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo*, hrsg. von Lorenza Guiot, Mailand 1995, S. 269–285
- Dickreiter, Michael, *Handbuch der Tonstudiotchnik*, Bd. 1, München 2008
- Dommann, Monika, *Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel*, Frankfurt am Main 2014
- Dümling, Albrecht, „‘Meine kleine Nähmaschine’. Kurt Tucholskys Grammophon-Vorlieben“, in: *Tucholsky und die Medien. Dokumentation der Tagung 2005: ‚Wir leben in einer merkwürdigen Zeitung‘*, hrsg. von Friedhelm Greis und Ian King, St. Ingbert 2006, S. 83–102
- Dümling, Albrecht, „Musikalische Verfahrensweise und gesellschaftliche Funktion: Hanns Eisler und der Jazz“, in: *Beiträge zur Populärmusikforschung* 15/16 (1995), S. 118–138

- Dyment, Christopher, „Ferruccio Busoni. His Phonograph Recordings“, in: *ARSC Journal* 10 (1978), S. 185–187
- Eisenberg, Evan, *The recording angel. Explorations in phonography*, New York 1987
- Elste, Martin, „Loblieder. Thomas Mann, Ernst Krenek und ihre Wertschätzung der Schallplatte“, in: *Schönheit und Verfall. Beziehungen zwischen Thomas Mann und Ernst Krenek (mehr als) ein Tagungsbericht*, Frankfurt am Main 2015, S. 71–98
- Elste, Martin, „Hindemiths Versuche ‚grammophonplatten-eigener Stücke‘ im Kontext einer Ideengeschichte der Mechanischen Musik im 20. Jahrhundert“, in: *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, hrsg. von Marion Saxer, Bielefeld 2016, S. 347–366
- Erkens, Richard, *Alberto Franchetti. Werkstudien zur italienischen Oper der langen Jahrhundertwende* (= Perspektiven der Opernforschung 19), Frankfurt am Main 2011
- Robert Fallon, „The record of realism in Messiaen’s bird style“, in: *Olivier Messiaen. Music, art, and literature*, hrsg. von Christopher Dingle und Nigel Simeone, Aldershot 2007, S. 115–136
- Fetthauer, Sophie, *Deutsche Grammophon. Geschichte eines Schallplattenunternehmens im ‚Dritten Reich‘* (= Musik im ‚Dritten Reich‘ und im Exil 9), Hamburg 2000
- Filips, Christian (Hg.), *Der Singemeister Carl Friedrich Zelter 1758–1832*, Mainz 2009
- Finkel, Carola, *„Ich selbst bin ein unverbesserlicher Romantiker“. Kurt Atterbergs Sinfonien*, Marburg 2013
- Flamm, Christoph, „‚Tu, Ottorino, scandisci il passo delle nostre legioni‘. Respighis ‚Römische Trilogie‘ als musikalisches Symbol des italienischen Faschismus?“, in: *Italian Music during the Fascist Period*, hrsg. von Roberto Illiano, Turnhout 2004, S. 331–370
- Flamm, Christoph, *Ottorino Respighi und die italienische Instrumentalmusik von der Jahrhundertwende bis zum Faschismus*, Laaber 2008
- Flury, Roger, *Giacomo Puccini. A Discography*, Lanham [u.a.] 2012

- Frigyesi, Judit, „The Verbunkos and Bartók’s Modern Style. The Case of Duke Bluebeard’s Castle“, in: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, hrsg. von Elliott Antokoletz, Victoria Fischer und Benjamin Suchoff, New York [u.a.] 2000, S. 140–151
- Frisius, Rudolf, „Vogelstimmen Vogel-Musik(en)?“, in: *Stare über Berlin. Ästhetische Analogien des Vogelgesangs*, hrsg. von Tilman Küntzel, Saarbrücken 2004, S. 51–61
- Futterknecht, Franz, „Mother’s Mouth and Typewriter“, in: *Poetics Today* 8 (1987), S. 675–687
- Gauß, Stefan, *Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900–1940)*, Köln 2009
- Gelatt, Roland, *The fabulous phonograph. From tinfoil to high fidelity*, London 1956
- Goddard, Chris, *Jazz away from home*, New York und London 1979
- Gottschewski, Hermann, *Die Interpretation als Kunstwerk*, Laaber 1996
- Gradenwitz, Peter, *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler*, Wien 1998
- Grosch, Nils, „Medienwelten“, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900–1925* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert), hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt, Laaber 2005, S. 201–227
- Grosch, Nils, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart 1999
- Großmann, Rolf, „Gespielte Medien und die Anfänge ‚phonographischer Arbeit‘“, in: *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, hrsg. von Marion Saxer, Bielefeld 2016, S. 381–398
- Grosso Destreri, Luigi del und Corposanro, Cleto, „Production and Consumption of Phonograms in Italy. In search of source in Italy“, in: *The Phonogram in Cultural Communication*, hrsg. von Kurt Blaukopf, Wien und New York 1982
- Gstrein, Rainer, Art. „Romanz/romance/Romanze“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1987, S. 1–21
- Gunther Schuller, „Jazz and musical exotism“, in: *The Exotic in Western Music*, hrsg. von Jonathan Bellman, Boston 1998, S. 281–291
- Gunther Schuller, *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, New York 1968

- Gütl, Clemens, Lechleitner, Gerda und Liebl, Christian (Hg.), *110 Jahre Phonogrammarchiv: Reflexionen über Arbeitsfelder, Kooperationen und Perspektiven* (= Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1), Göttingen 2010
- Häusler, Josef, *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen*, Kassel 1996
- Heldt, Guido, „Die Ausdehnung des musikalischen Kosmos“, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert), hrsg. von Albrecht Riethmüller, Laaber 2005, S. 105–138
- Henzel, Christoph, „Wagner und die Filmmusik“, in: *Acta Musicologica* 76 (2004), S. 89–115
- Hindrichs, Gunnar, *Die Autonomie des Klangs: Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014
- Hocker, Jürgen, *Faszination Player Piano*, Bergkirchen 2009
- Holub, Robert C., „Aufschreibesysteme 1800/1900 by Friedrich A. Kittler“, in: *The German Quarterly* 60 (1987), S. 641–644
- Hooker, Lynn M., *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók*, Oxford [u.a.] 2013
- Hübel, Anke J., *Vom Salon ins Leben. Jazz, Populärkultur, und die Neuerfindung des Künstlers in der frühen Avantgarde*, Bielefeld 2015
- Huck, Oliver, *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’art*, Hildesheim 2012
- Jackson, Jeffrey H., *Making Jazz French. Music and Life in Interwar Paris*, Durham und London 2003
- Johnson, Charles Anthony, *The unpublished works of Ernst Toch* [Diss.], Los Angeles 1973, S. 145–151
- Johnson, Graham, *Gabriel Fauré. The Songs and their poets*, Farnham 2009
- Kaiser, Gerhard, „Gutachten zur Habilitationsschrift von Herrn Dr. Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900“, in: Claus Pias und Ute Holl, „Aufschreibesysteme 1980/2010. In memoriam Friedrich Kittler“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 6 (2012), S. 127–133
- Katz, Mark, *Capturing Sound: How Technology has Changed Music*, Berkeley und Los Angeles 2010

- Kaye, Michael, *The unknown Puccini. A historical perspective on the songs*, New York [u.a.] 1987
- Kelly, Alan, *His Master's Voice. The German Catalogue*, London 1994
- Kelly, Alan, *His Master's Voice. The Italian Catalogue*, New York 1988
- Kelly, Thomas Forrest, *Capturing Music. The Story of Notation*, New York 2015
- Kenney, William Howland, *Recorded music in American life. The phonograph and popular memory, 1890–1945*, New York 1999
- Kent, Christopher, *Edward Elgar. A Thematic Catalogue and Research Guide*, London 2013
- Kiefer, Sascha, „Der Klang der Neuen Sachlichkeit. Stimmen, Musik und Maschinen in Texten von Irmgart Keun, Kurt Tucholsky und Erich Kästner“, in: *Phono-Graphien. Akustische Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur von 1800 bis zur Gegenwart*, hrsg. von Marcel Krings, Würzburg 2011, S. 219–228
- Kittler, Friedrich, „Der Gott der Ohren“, in: ders., *Das Nahen der Götter vorbereiten*, München 2011, S. 48–61
- Kittler, Friedrich, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 31995
- Kittler, Friedrich, *Gramophone Film Typewriter*, Berlin 1986
- Klein, Richard, „Richard Wagners Medientechnologie – wie Friedrich Kittler sie sieht“, in: *Merkur* 62 (2008), S. 1028–1033
- Klotz, Volker, Art. „Lehár: Schön ist die Welt“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3, hrsg. von Carl Dahlhaus und Sieghart Döring, München 1989, S. 447/448
- Kogelheide, Ralph, „Die Studie II von Karlheinz Stockhausen als Tonbandkomposition“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 73 (2016), S. 65–79
- Kovács, Sándor, „The Bartók System of Hungarian folk music“, in: Béla Bartók, *Hungarian Folk Songs (Complete Collection Vol. I)*, hrsg. von Sándor Kovács und Ferenc Sebő, Budapest 1993, S. 11–156
- Kovács, Sándor, „The Ethnomusicologist“, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993
- Kruse, Jens, „Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800/1900“, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 80 (1988), S. 378–379

- Kuckertz, Josef, „Bartóks frühe Transkription und künstlerische Bearbeitung von Volksmelodien“, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 2 (1993), S. 145–165
- Kuckertz, Josef, „Transkription bei Bartók“, in: *Musik als Text* 1, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel [u.a.] 1998, S. 91–97
- Künzig, Bernd, *Wagner und das Kinematographische*, Eggingen 1990
- Lachenmann, Helmut, „Klangtypen der neuen Musik“, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 1–20
- Ladas, Stephen P., *The international protection of literary and artistic property*, New York 1938
- Lampert, Vera, *Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog*, Budapest 2008
- Laubhold, Lars E., *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München 2014
- Lawson, Rex, „Etude pour Pianola by Igor Strawinsky“, in: *Pianola Journal* 5 (1993), S. 4–22
- Leach, Elizabeth Eva, *Sung birds: music, nature, and poetry in the later Middle Ages*, Ithaca und London 2007
- Lehmbruck, Christoph, *Die Geschichte des Musikurheberrechts im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Musikwerken*, München 1993
- Levin, Thomas, „'Töne aus dem Nichts'. Rudolf Pfenninger und die Archäologie des synthetischen Tons“, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, hrsg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 313–355
- Lloyd-Jones, David, „Foreword“, in: Edward Elgar, *Short Orchestral Works* (= Elgar Complete Edition 23), hrsg. von David Lloyd-Jones, London 2015, S. i–xxii
- Loesch, Heinz von, Weinzierl, Stefan (Hg.), *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, Mainz 2011
- Löhr, Isabella, *Die Globalisierung geistiger Eigentumsrechte. Neue Strukturen internationaler Zusammenarbeit 1886–1952*, Göttingen 2010

- Maisonneuve, Sophie, *L'invention du disque 1877–1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris 2009
- Martland, Peter, *Recording History. The British Record Industry 1888–1931*, Lanham [u.a.] 2013
- Mawer, Deborah, *French music and jazz in conversation. From Debussy to Brubeck*, Cambridge 2014
- McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy*, London 1962
- Merrill, Julia, *Die Sprechstimme in der Musik. Komposition, Notation, Transkription*, Wiesbaden 2016
- Meyer, Andreas, *Ensemblelieder in der frühen Nachfolge (1912–17) von Arnold Schönbergs Pierrot lunaire op. 21. Eine Studie über Einfluß und ‚misreading‘*, München 2000
- Mertens, Volker, „‘Elektrische Grammophonmusik‘ im Zauberberg Thomas Manns“, in: *‘Der Zauberberg‘ Die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman*, hrsg. von Dietrich von Engelhardt und Hans Wißkirchen, Stuttgart 2003, S. 174–202
- Michaelsen, René, „‘Eine andere Ausdrucksform für ernste, philosophisch begründete Inhalte‘. Jacques Offenbachs Spuren in Kurt Weills Musiktheater am Beispiel von *Der Zar lässt sich photographieren*“, in: *Kurt Weill und Frankreich* (= Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau 9), hrsg. von Andreas Eichhorn, Münster 2014, S. 157–175
- Millard, Andre J., *America on record. A history of recorded sound*, Cambridge 1995
- Milner, Greg, *Perfecting sound forever. The story of recorded music*, New York 2009
- Mioli, Piero, „Ballate, preghiere e stornelli. Titoli e generi della romanza da Mercadante a Respighi“, in: *La romanza italiana da salotto*, hrsg. von Francesco Sanvitale, Turin 2002, S. 4–54
- Moore, Jerrold Northrop, *Elgar on record. The composer and the Gramophone*, London 1974
- Mücke, Panja, *Musikalischer Film – Musikalisches Theater. Medienwechsel und szenische Collage bei Kurt Weill*, Münster 2011
- Müller, Harro, „Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme. 1800/1900“, in: *Germanistik. Internationales Referentenorgan mit bibliographischen Hinweisen* 31 (1990), S. 597/59

- Nectoux, Jean-Michel, *Faure. Seine Musik sein Leben*, Kassel 2013
- Ort, Nina, *Das Symbolische und das Signifikante. Eine Einführung in Lacans Zeichentheorie*, Wien 2014
- Oster, Andrew, *Radio, Rubble, and Reconstruction: The Genre of Funkoper in Postwar Occupied Germany and the German Federal Republic, 1946-1957* [Diss.], Princeton University 2010, <http://gradworks.umi.com/34/35/3435974.html>, 23.02.2017
- Ottmann, Solveig, *Im Anfang war das Experiment. Das Weimarer Radio bei Hans Flesch und Ernst Schoen*, Berlin 2013
- Partsch, Cornelius, *Schräge Töne. Jazz und Unterhaltungsmusik in der Kultur der Weimarer Republik*, Stuttgart und Weimar 2000
- Patmore, David, „The House Conductors“, auf der Website des *AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music*, http://www.charm.rhul.ac.uk/sound/sound_conductors.html, 17.04.2017
- Patteson, Thomas, *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*, Oakland 2016
- Pecci, Riccardo, „Vorwort“, in: Giacomo Puccini, *Canti. Musica per voce e pianoforte*, hrsg. von Riccardo Pecci, Stuttgart 2010, S. 4–8
- Peirce, Charles S., *Phänomen und Logik der Zeichen*, hrsg. von Helmut Pape, Frankfurt am Main 1983
- Perret, Carine, „L'adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel“, in: *Revue de musicologie* 89 (2003), S. 311–347
- Philips, Damon J., *Shaping Jazz. Cities, Labels, and the Global Emergence of an Art Form*, Princeton und Oxford 2013
- Pias, Claus und Holl, Ute, „Aufschreibesysteme 1980/2010. In memoriam Friedrich Kittler“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 6 (2012), S. 114–192
- Raz, Carmel, „From Trinidad to Cyberspace: Reconsidering Ernst Toch's ‚Geographical Fugue‘“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 9 (2012), S. 227–243
- Raz, Carmel, „The Lost Movements of Ernst Toch's ‚Gesprochene Musik‘“, in: *Current Musicology* 97 (2014), S. 37–59
- Read, Oliver und Welch, Walter L., *From tin foil to stereo. Evolution of the phonograph*, Indianapolis 1959

- Rehding, Alexander, „On the record“, in: *Cambridge Opera Journal* 18 (2006), S. 59–83
- Roberge, Marc-André, *Ferruccio Busoni: a bio-bibliography*, New York 1991
- Robinson, J. Bradford, „Jazz reception in Weimar Germany: In search of a shimmy figure“, in: *Music and performance during the Weimar Republic*, hrsg. von Bryan Gilliam, Cambridge 1994, S. 107–134
- Ross, Corey, *Media and the making of modern Germany. Mass communications, society, and politics from the Empire to the Third Reich*, New York 2008
- Rowland, Beryl, *Birds with Human Souls: A Guide to Bird Symbolism*, Knoxville 1978
- Roy, Jean, „Darius Milhaud et le disque“, in: *Portrait(s) de Darius Milhaud*, hrsg. von Myriam Chimènes und Catherine Massip, Paris 1998, S. 135–142
- Ruberti, Giorgio, „Romanza da salotto e canzone napoletana a confronto nella produzione di Francesco Paolo Tosti“, in: *Musical/realità* 34 (2013), S. 55–71
- Sale, Stephen und Salisbury, Laura (Hg.), *Kittler now. Current perspectives in Kittler studies*, London 2015
- Sandberger, Wolfgang, „Zur Bedeutung der medial vermittelten Musik in der Erzählung ‚Unordnung und frühes Leid‘ von Thomas Mann“, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 23 (2010), S. 9–26
- Saxer, Marion (Hg.), *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, Bielefeld 2016
- Saxer, Marion und Storz, Leonie, „Die Ökonomisierung der Wahrnehmung. Anmerkungen zur Wirtschaftsgeschichte der Medien oder: vom Aufstieg und Niedergang des Selbstspielklaviers“, in: *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, hrsg. von Marion Saxer, Bielefeld 2016, S. 75–100
- Saxer, Marion und Storz, Leonie, „Medienchronologie“, in: *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, hrsg. von Marion Saxer, Bielefeld 2016, S. 24/25
- Schäfer, Thomas, *Modellfall Mahler. Kompositorische Rezeption in zeitgenössischer Musik*, München 1999
- Scheinberg, Erica Jill, *Music and the Technological Imagination in the Weimar Republic: Media, Machines, and the New Objectivity* [Diss.], Los Angeles 2007

- Scherer, Wolfgang, *Babellogik. Sound und die Auslöschung der buchstäblichen Ordnung*, Frankfurt am Main 1983
- Scherer, Wolfgang, *Klavier-Spiele. Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert*, München 1989
- Schickling, Dieter, *Giacomo Puccini. Catalogue of the works*, Kassel 2003
- Schmidt, Dörte, „Schönberg und die Schallplatte oder: Über die technische Reproduzierbarkeit der Musik und das Exil“, in: *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Camilla Bork u.a., Schliengen 2011, S. 581–599
- Schmidt-Pirro, Julia, *Georg Antheils Ballet Mécanique. Auf der Suche nach einer amerikanischen Musik*, Frankfurt am Main [u.a.] 2000
- Schneider, David E., *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition*, Berkeley und Los Angeles 2006
- Schneider, Heiko, *Wahrhaftigkeit und Fortschritt. Ernst Toch in Deutschland 1919–1933*, Mainz 2007
- Schneider, Norbert J., „Der Film – Richard Wagners ‚Kunstwerk der Zukunft?‘“, in: *Richard Wagner und die Musikhochschule München, die Philosophie, die Dramaturgie, die Bearbeitung, der Film* (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München 4), hrsg. von Erich Valentin, Regensburg 1983, S. 123–150
- Schüller, Dietrich und International Association of Sound and Audiovisual Archives (Hg.), *Die Bewahrung von Schallaufnahmen Ethische Aspekte, Prinzipien und Strategien* (= IASA-TC 03), http://www.iasa-web.org/sites/default/files/downloads/publications/TC03_German.pdf, 21.05.2017
- Schwab, Heinrich W., „Innovation durch Rezeption von Jazz. Zu Darius Milhauds *La création du monde* (1923)“, in: *Rezeption als Innovation: Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte*, hrsg. von Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle u.a., Kassel 2001, S. 487–502
- Scott, Derek B., *From the Erotic to the demonic*, Oxford [u.a.] 2002
- Shack, William A., *Harlem in Montmatre*, Berkeley [u.a.] 2001
- Simon, Artur (Hg.), *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900–2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt*, Berlin 2000

- Sitsky, Larry, *Busoni and the Piano. The Works, the Writings, and the Recordings*, Hillsdale 2008
- Somfai, László, „Romlott testem’ és a ‚páva’-dallam. Széjgyezetek Bartók 1. vonósnegyesének egy témájáról“, in: *Magyar Zene* 48 (2010), S. 203–213
- Stangl, Burkhard, *Ethnologie im Ohr. Die Wirkungsgeschichte des Phonographen*, Wien 2000
- Sterne, Jonathan, *The audible past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003
- Stingelin, Martin, „„Aufschreibesysteme‘. Zur Denkwürdigkeit eines Titels“, in: *FAktisch. Festschrift für Friedrich Kittler zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Peter Berz und Annette Bitsch, München 2003, S. 301–309
- Sudendorf, Werner, „Revolte im Orchestergraben. Zur Biographie Edmund Meisels“, in: *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel*, hrsg. von Werner Sudendorf, Frankfurt am Main 1984, S. 5–36
- Suisman, David, *Selling Sounds, The Commercial Revolution in American Music*, Cambridge 2009
- Taruskin, Richard, *The late twentieth century* (= The Oxford history of western music 5), Oxford 2005
- Thies, Wolfgang, *Grundlagen einer Typologie der Klänge*, Hamburg 1981
- Thygesen, Helge, Berresford, Mark und Shor, Russ, *Black Swan. The record label of the Harlem Renaissance*, Nottingham 1996
- Tipp, Cheryl, „Listen to the nightingale song“, in: *Brio. Journal of the United Kingdom branch of the International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres* 48 (2011), S. 15–21.
- Ubber, Christian, „Vorwort“, in: Engelbert Humperdinck, *Lieder der Jahre 1889–1904* (= Sämtliche Lieder für eine Singstimme und Klavier 1), hrsg. von Christian Ubber, Köln 2000, S. 2–5
- Vlad, Roman, „Le musiche de camera e da concerto di Francesco Cilea“, in: *La dolcissima effigie. Studi su Francesco Cilea nel 30. anniversario dell’istituzione del Conservatorio di Reggio Calabria*, hrsg. von Gaetano Pitarresi, Laruffa 1994, S. 195–227
- Vries, Willem de, *Sonderstab Musik. Music confiscations by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg under the Nazi occupation of Western Europe*, Amsterdam 1996

- Vries, Wim de, *Darius Milhaud en de jazz. De toepassing van jazz-elementen in La création du monde* [Diss.], Universität Amsterdam 1991
- Wald-Fuhrmann, Melanie, „Natur und Kunst. Zum Transfer lebensweltlicher Klangphänomene in komponierte Musik“, in: *Faszinosum ‚Klang‘. Anthropologie – Medialität – kulturelle Praxis*, hrsg. von Wolf Gerhard Schmidt, Berlin u.a. 2014, S. 136–155
- Weinberger, Christoph, *Rausch, Halluzination und Wahnsinn. Mediale Phantasmen in den Aufschreibesystemen Friedrich Kittlers*, Wien 2010
- Widmer, Peter, *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main 1990
- Zach, Miriam Susan, *The Choral Music of Ernst Toch* [Diss.], University of Florida 1993
- [ohne Verfasser], „CISAC. 50 Years of Protecting Intellectual Property Rights“, in: *Billboard* (6. November 1976), S. C1–C56
- [ohne Verfasser], „Catalogue des œuvres de 1984 à 1986“, in: *Recherche musicale au GRM*, hrsg. von Michel Chion und François Delalande, Paris 1986, S. 253–304
- [ohne Verfasser], Art. „Luscinia megarhynchos C.L.Brehm 1831 – Nachtigall“, in: *Handbuch der Vögel Mitteleuropas* 11/I (= Passeriformes, 2. Teil), hrsg. von Urs N. Glutz von Blotzheim, Wiesbaden 1988, S. 137–195
- [ohne Verfasser], *Il Diritto di riproduzione meccanica e la relativa amministrazione*, hrsg. von SEDRIM, Mailand 1968