

Allitera Verlag

Technologien des Singens

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn, Malte Kob und Karin Martensen

Band 1

»The phonograph is not an opera house«

**Quellen und Analysen zu Ästhetik und
Geschichte der frühen Tonaufnahme
am Beispiel von Edison und Victor**

von Karin Martensen

(= Technologien des Singens 1)

Allitera Verlag

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft



Oktober 2019

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH München

© 2019 Buch&media GmbH München

Layout und Satz: Franziska Gumpp

Gesetzt aus der The Sans und der Sabon

Umschlaggestaltung: Franziska Gumpp

Umschlagmotiv: Red Seal Recording book 1906 Recording ledger, Eintrag Enrico Caruso, Ausschnitt, Courtesy of Sony Music Archives.

Abspieltrichter. Quelle: Terry Burrows, *The Art of Sound. The Visual History For Audiophiles*, London 2017, S. 89.

Printed in Germany

ISBN print 978-3-96233-168-9

ISBN PDF 978-3-96233-169-6

ISBN epub 978-3-96233-170-2

Allitera Verlag

Merianstraße 24 · 80637 München

fon 089 13 92 90 46 · fax 089 13 92 90 65

mail info@allitera.de · www.allitera.de

Inhalt

Einleitung	9
Teil 1: Forschungsstand, Methodik, Quellen	18
I. Forschungsstand	18
II. Methodik	25
III. Quellen und Archive	29
1. Zeitschriften	29
2. Archive	30
a. Thomas Edison National Historical Park	30
b. EMI Group Archive Trust	32
c. Sony Music Archives Library	33
d. Andere Archive und ergänzende Informationen	40
Teil 2: Panorama	
Technik und Techniker zur Jahrhundertwende	49
I. Bedingungen von Technik und Tonaufzeichnung zur Jahrhundertwende	50
II. Mensch – Maschine – Natürlichkeit	58
1. Mensch und Maschine	59
2. Natürlichkeit, Technik und Musik	63
3. »I am Mister Phonograph«. Diskurse um Natürlichkeit und Technik in der Tonaufnahme ..	70
III. Fazit	79

Teil 3: Tonaufnahme und Werbestrategien bei Edison und Victor	
A. »The phonograph is not an opera house«:	
Die Konstruktion einer Medienstimme bei T. A. Edison	80
I. Einleitung	80
II. In Edisons Werkstatt	84
III. Die Konstruktion der Medienstimme	91
1. Überblick	91
2. Edisons Liste	93
a. Gestaltungsfähigkeit/Stimmlage	94
b. Natürlichkeit und Registerausgleich	96
c. Klang	106
d. Vibrato/Tremolo	108
IV. »The Phonograph is not an opera house«:	
Anpassungsleistungen	117
1. Anpassungsleistungen der Sänger	117
a. Gesangliche Anpassungen	118
b. Anpassungen an die Aufnahmebedingungen	122
c. Anpassungen an den Erfolg?	126
d. Wirkungsmacht des Diskurses auf die Frauenstimme . . .	129
2. Anpassungsleistungen der Techniker	135
V. Fazit	144
B. »Tighting up the voice«:	
Einflussnahme auf die Stimme bei Victor	146
I. Einleitung	146
II. Tonaufnahmen mit Nellie Melba: Plattenvertrag und Einkommen	148
III. Qualitätskontrolle und Plattenfertigung bei Victor	153

IV. Auf dem Weg zum Klangideal: Einflussnahmen und Anpassungsleistungen	157
1. Sangerische Anpassungen an die Aufnahmesituation	159
2. Einflussnahme durch das Management	163
3. Einflussnahme durch Aufnahmetechniker	170
a. Frederick William Gaisberg (1873–1951) und William Conrad Gaisberg (1876–1918)	170
b. Cleveland Walcutt (1862–1949)	171
c. William Sinkler Darby (1878–1950)	173
4. Kommunikation zwischen Technikern und Kunstlern bei der Aufnahme	175
5. In der Werkstatt: Arbeiten an der Stimme	179
V. Schlussfolgerungen	185
C. »The phonograph with a soul« und »Both are Caruso«: Firmenwerbung	188
I. Einleitung	188
II. »The phonograph with a soul«: Werbestrategien bei T. A. Edison	190
1. Einleitung	190
2. Strategie: Diamond Disc und human handwork	192
3. Strategie: Tone tests und Selbsttests	195
4. Strategie: Werbepsychologie	198
5. Fazit	204
III. »Both are Caruso«: Werbestrategien bei Victor	206
IV. Zusammenfassung	212
Teil 4: Gesamtergebnis	215

Anhang	222
Geschichte der Firmen Edison und Victor/Wichtige Personen ..	222
1. Edison Inc.	222
2. Victor Talking Machine/EMI/His Master's Voice/Deutsche Grammophon Gesellschaft/Gramophone & Typewriter	225
Anhang Edison-Kapitel	229
Anhang Victor-Kapitel	241
Abbildungs- und Tabellenverzeichnis	245
Quellenverzeichnis	247
Siglenverzeichnis	251
Literaturverzeichnis	251

Einleitung

Mit dem im Titel dieser Arbeit genannten Zitat von Thomas Alva Edison, wonach der Phonograph kein Opernhaus sei,¹ soll gleich zu Beginn meiner Ausführungen unterstrichen werden, dass der Firmenchef der Edison Inc. hier eine ganz wichtige Erkenntnis zur Medialität der Tonaufnahme festhält. In der Tat unterschied sich schon die frühe Tonaufnahme und ihr klangliches Ergebnis in jeglicher Hinsicht ganz wesentlich von dem musikalischen Geschehen, das auf der Bühne stattfand. Dies ist der Fall, weil nicht nur die Tonaufnahmegeräte und ihre Bauteile technisch auf das klangliche Ergebnis einwirken, sondern auch die an der Aufnahme beteiligten Personen selbst. Oder anders, und dies ist zugleich meine erkenntnisleitende These: Die Singstimme, wie sie auf dem Medium Tonaufnahme erscheint, wird entwickelt in vielfältigem Zusammenwirken von Menschen und von Aufnahmetechnik. Dieses Zusammenwirken wiederum findet nicht im ›luftleeren Raum‹ statt, sondern wird geformt und beeinflusst durch die verschiedensten Diskurse und Diskussionen um Ästhetik, Technik, Mensch und Natur. All dies am Beispiel der frühen Tonaufnahme in den Studios der Plattenfirmen Edison und Victor näher zu beleuchten, ist das Ziel meiner nachfolgenden Ausführungen, mit denen ich zugleich die Ergebnisse meiner Forschungen im DFG-Projekt ›Technologien des Singens‹ vorlege.²

Dieses seit März 2016 an der Universität Paderborn/Hochschule für Musik Detmold laufende Projekt³ wurde von Rebecca Grotjahn und Karin Martensen

¹ T.A. Edison zu einer Tonaufnahme von Enrico Caruso (›Testa adorata‹, *La Bohème*), zitiert nach John Harvith, Susan Edwards Harvith, *Edison, Musicians, and the phonograph. A century in retrospect*, New York 1987, S. 13.

² DFG-Projekt ›Technologien des Singens – Untersuchungen zum Dispositiv Singen – Körper – Medien in der Frühzeit der Tonaufnahme‹ (Antragsteller: Rebecca Grotjahn, Malte Kob, Karin Martensen), <http://gepris.dfg.de/gepris/projekt/289601849>, 10.4.2019. Siehe auch: <http://www.muwi-detmold-paderborn.de/forschung/technologien-des-singens/>, 10.4.2019.

³ Für die Vorarbeiten zu diesem Projekt konnte ich dankenswerterweise ab April 2014 für insgesamt 14 Monate eine von der Mariann-Steegmann-Foundation finanzierte Postdocstelle in Anspruch nehmen (Projekt ›Körper – Stimme – Technik – Medialität‹, gemeinsam mit Rebecca Grotjahn). Zur Vorbereitung eines Vortrags bei der Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Akustik (DAGA) 2015 durften wir uns dankenswerterweise zwischen Januar und März 2015 einen ›Edison Home‹-

(Musikwissenschaft) sowie von Malte Kob (Musikalische Akustik) im Sommer 2015 als gleichberechtigte Antragsteller bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft eingereicht und von dieser im Dezember 2015 bewilligt. In unserem gemeinschaftlichen Antrag (nachstehend zitiert als: Projektantrag zu »Technologien des Singens«, unpubliziert) befassen wir uns mit Gesangsaufnahmen aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, die unter akustischen Fragestellungen (Wie verändert sich der Klang der aufgenommenen Singstimme?) und auf ihr Verhältnis zu Körper- und Mediendiskursen der Zeit untersucht werden. Ausgehend von der These, dass »eine Körper- und Mediengeschichte des Singens bisher noch nicht geschrieben wurde«⁴, fragen wir nach den Einflüssen des seinerzeit neuen Mediums ›Tonaufnahme‹ auf Technik, Techniker, Aufnahmeprozesse und nicht zuletzt auf die Sänger⁵, die vor dem Schalltrichter standen. Ferner gehen wir für unseren Antrag davon aus, dass die historische Gesangsforschung ein wichtiges musikwissenschaftliches Forschungsfeld ist.⁶ Ferner ist im Forschungsdiskurs bekannt, dass selbstverständlich zwischen den performativen Fragestellungen von Medialität, Körper und Singstimme und denjenigen der Medientechnik zu unterscheiden ist; diese Zusammenhänge wurden bislang vor allem in der Theaterwissenschaft und den Performance

Phonographen beim Ethnologischen Museum Berlin-Dahlem ausleihen. Unsere Ergebnisse haben wir in einem Vortrag auf der DAGA sowie in einer Publikation vorgestellt (Karin Martensen, Polina Zakharchuk, Malte Kob, Rebecca Grotjahn, »Phonograph und Gesangsstimme: Untersuchungen zur Akustik früher Aufzeichnungs- und Abspielgeräte«, in: *Fortschritte der Akustik – DAGA 2015*, hrsg. von Stefan Becker u. a., S. 1429–1432). Teilergebnisse meiner Überlegungen und Recherchen habe ich während der Laufzeit des Projekts in verschiedenen Publikationen veröffentlicht. Diese sind zum Teil in den hier vorgelegten Text eingeflossen; ich habe hierauf an geeigneter Stelle mit einer Fußnote hingewiesen.

- ⁴ Grotjahn, Kob, Martensen [Reihenfolge alphabetisch], Projektantrag zu »Technologien des Singens«, unpubliziert.
- ⁵ Im Interesse einer guten Lesbarkeit dieses Textes wird im Folgenden nur noch die männliche Form von Berufsbezeichnungen gewählt. Personen weiblichen wie männlichen Geschlechts sind darin gleichermaßen eingeschlossen.
- ⁶ Vgl. hierzu beispielhaft Thomas Synofzik, »Draußen am Wall von Sevilla – Gesangstechnik und Interpretation im geschichtlichen Wandel am Beispiel von Aufnahmen der Seguidilla aus Bizets Carmen«, in: *Rheinische Sängerinnen des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation in Wort und Ton*, hrsg. von dems. u. a., Kassel 2003, S. 35–41; Thomas Seedorf, »Violettas Szene oder Die vokale Selbstinszenierung der Diva«, in: *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau*, hrsg. von Rebecca Grotjahn u. a., Schliengen 2011, S. 172–183; Stephan Mösch, »Singendes Sprechen, sprechendes Singen. Aspekte des Wagnergesangs um 1900«, in: *wagnerspectrum* 8/1 [2012], S. 9–29. – Vgl. ferner unseren Projektantrag zu »Technologien des Singens«, dort FN 2 und 3 (unpubliziert).

Studies aufgegriffen.⁷ Im Fokus unserer Überlegungen steht jedoch der Ansatz, die Medialität von Tonaufnahmen selbst zum Gegenstand der Forschung zu machen. In unserem Antragstext heißt es dazu: »Anstatt Tonaufnahmen als Dokumente der Vokal- oder Instrumentalpraxis direkt auszuwerten, verstehen wir sie als Quellen für eine durch die Bedingungen des Mediums geprägte Ästhetik, die ihrerseits Rückwirkungen auf die musikalische Praxis hat und überdies mit der Geschichte des Körpers untrennbar verbunden ist.«⁸ Aufgabe des Projekts ist es somit zu verdeutlichen und zu belegen, dass Technikgeschichte, Körpergeschichte und Gesangsgeschichte eng zusammengehören, dass sich die jeweiligen Diskurse durchdringen und sich wechselseitig befruchten.

Der Begriff ›Technologien des Singens‹ verweist folglich auf die beiden thematischen Säulen des Projekts, Gesangstechnik und Medientechnik. Gezeigt werden soll, dass und inwiefern Medien- und Körperwissen »nicht nur durch das sprachlich Verhandelte und aus Texten Erschließbare, sondern auch durch sängerische und medientechnische Praxen [fließt]«.⁹ Diesem Ansatz wird in vier miteinander verbundenen Arbeitspaketen Rechnung getragen.¹⁰

⁷ Vgl. etwa *Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen 2002; *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, hrsg. von Christa Brüstle u. a., Aachen 2004; *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte u. a., Berlin 2004; Clemens Risi, *Mozart-Musiktheater – Wege des Performativen*, Winterthur 2006; Christa Brüstle, *Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000*, Stuttgart 2013; Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford 2013. Für die Populärmusik vgl. etwa Peter Wicke, »Move your body. Über den Zusammenhang von Klang und Körper«, in: *Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts: Wesenszüge und Erscheinungsformen*, hrsg. von Claudia Bullerjahn u. a., Hildesheim 2001, S. 61–84; *Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute*, hrsg. von Sabine Meine u. a., Münster 2011; *Stimme, Kultur, Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA (1900–1960)*, hrsg. von Martin Pfeleiderer u. a., Bielefeld 2015.

⁸ Projektantrag zu »Technologien des Singens«, unpubliziert.

⁹ Ebd.

¹⁰ Arbeitspaket 1: »SängerInnenkarrieren als Medienkarrieren: Zur Bedeutung von Tonaufnahme- und Wiedergabe-Medien in der sängerischen Praxis«; Arbeitspaket 2: »Technik und Ästhetik der Gesangsaufnahme – Analyse des Klangeinflusses historischer Aufnahmegereäte auf die Singstimme«; Arbeitspaket 3: »Quellen und Dokumente zur Ästhetik der Gesangsaufnahme«; Arbeitspaket 4: »Gesangstechnik im Körper- und Mediendiskurs« (Projektantrag zu »Technologien des Singens«, unpubliziert). – Die Forschungsergebnisse der Arbeitspakete 1 und 4 werden in dem Band *Körperstimmen – Medienstimmen. Singen und Gesangskarrieren im Körper- und Mediendiskurs* (Arbeitstitel) (= Technologien des Singens 3, hrsg.

Um für mein Arbeitspaket 3 (= Quellen und Dokumente zur Ästhetik der Gesangsaufnahme) die Hypothese zu belegen, »dass Tonaufnahmen medienästhetische Prämissen zugrunde liegen«,¹¹ habe ich eine Analyse von verbalen Quellen aus dem Umfeld der Medienproduktion vorgenommen. Hierfür habe ich mich auf die beiden großen Plattenlabel Edison Inc. und The Victor Talking Machine konzentriert und Quellen aus den jeweiligen Archiven zum Entstehen von Tonaufnahmen in den betreffenden Studios untersucht. Diese und andere Quellen werden ausführlich in Teil 1 III vorgestellt. Da sich die technischen Bedingungen und Möglichkeiten mit Einführung des Mikrofons im Jahre 1923 beziehungsweise der Herstellung elektrischer Schallplattenwiedergabegeräte mit Kraftverstärker im Jahre 1927 elementar veränderten,¹² habe ich mich dabei auf die Zeit zwischen circa 1900 und circa 1926 beschränkt. Alle Ausführungen und Erfahrungen beziehen sich also auf die Zeit der akustischen Tonaufnahme, in der in den Plattenstudios noch mit Schalldosen und Schalltrichtern gearbeitet wurde.

Auf Basis meiner Quellenrecherchen im Archiv von Thomas Alva Edison in New Jersey/USA im Oktober/November 2016, bei der EMI in London (Februar und November 2017) und bei der Sony in New York (Mai 2017) kann ich nicht nur zeigen, dass sich etwa die Diskurse um Stimme und Tonaufnahme unmittelbar in Werbematerialien sowie in schriftlichen Äußerungen von Labelmanagern und anderen Personen widerspiegeln. Wie wir es in unserem Antrag bereits formuliert hatten,¹³ ist das »Realismusversprechen«¹⁴ der Tonaufnahme tatsächlich als Diskursphänomen und nicht als Realität zu betrachten (vgl. dazu Teil 3, Abschnitt C »The phonograph with a soul« und »Both are Caruso«: Firmenwerbung).

Am interessantesten erscheint mir jedoch – und darauf liegt entsprechend auch der Schwerpunkt meiner nachfolgenden Ausführungen – dass sich aus

von Rebecca Grotjahn) vorgelegt. Die Forschungsergebnisse von Arbeitspaket 2 erscheinen im Band *Technik und Akustik der Gesangsaufnahme* (Arbeitstitel) (= Technologien des Singens 4, hrsg. von Malte Kob).

¹¹ Projektantrag zu »Technologien des Singens«, unpubliziert.

¹² Vgl. zur Geschichte des Mikrofons z. B. *Handbuch der Tonstudioteknik*, Band 1, hrsg. von Michael Dickreiter u. a., Berlin ⁸2014, S. 136 ff; Peter K. Burkowitz, Die Entwicklung der Aufnahme-Praxis und die akustische Wahrnehmungs-Revolution um 1930 (Quelle: <<http://www.phonomuseum.at/wp-content/uploads/2012/08/Die-akust-Wahrn-Rev+ill.pdf>>, 20.12.2018).

¹³ Projektantrag zu »Technologien des Singens«, unpubliziert. Vgl. ferner Rebecca Grotjahn, »Notationskunde oder Die Speicherung des Stars in den Medien des 19. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24 [2010], S. 328–340, hier S. 331.

¹⁴ Hartmut Winkler, *Basiswissen Medien*, Frankfurt 2008, S. 254.

diesen Materialien auch die Herangehensweise an eine Tonaufnahme, also die ‚Tonaufnahmephilosophie‘, herauslesen lässt, die bei den beiden genannten Labels vorhanden war. Dies lässt sich einerseits für die *Thomas A. Edison Incorporated* (nachstehend nur noch als *Edison* bezeichnet) zeigen (vgl. dazu Teil 3, Abschnitt A »The phonograph is not an opera house«: Die Konstruktion einer Medienstimme bei T. A. Edison). Tatsächlich erwies sich bei meinen Recherchen, dass das Archiv von Thomas Edison von ganz besonderer wissenschaftlicher Relevanz für meine Fragestellungen ist. Bemerkenswert war nicht nur die außerordentliche Fülle der dort vorhandenen Materialien, wie ich mich bei meinem Archivaufenthalt überzeugen konnte, sondern auch die Tatsache, dass diese hierzulande bislang komplett unbekannt zu sein scheinen und daher der wissenschaftlichen Öffentlichkeit mit den hier interessierenden Fragestellungen erstmals vorgestellt werden können. Interessant ist auch, dass sich anhand der Dokumente die Haltung Edisons zu Forschung und Entwicklung beziehungsweise zur heute sogenannten empirischen Musikforschung zeigen lässt.¹⁵

Ferner basieren meine hier vorgelegten Überlegungen und Schlussfolgerungen zur Tonaufnahmephilosophie auch auf Materialien zu Edisons großem Konkurrenten *The Victor Talking Machine* (nachstehend nur noch als *Victor* bezeichnet).¹⁶ Diese Materialien habe ich im Archiv der EMI in London vorgefunden sowie bei der Sony in New York und werde sie in den nachstehenden Ausführungen erstmals zusammenführen beziehungsweise aufeinander beziehen. Auf diese Weise können Dokumente der Öffentlichkeit vorgestellt werden, die zwar schon von Peter Martland im Hinblick auf ihre wirtschaftliche Bedeutung für das genannte Plattenlabel ausgewertet wurden.¹⁷ Aber mit der hier interessierenden Fragestellung, also im Hinblick auf die bei der Victor vorhandene Tonaufnahmephilosophie, wurden sie noch nie betrachtet (vgl. dazu Teil 3, Abschnitt B »Tighting up the voice«: Einflussnahme auf die Stimme bei Victor). Herausgehoben sei hier ferner, dass die jetzt bei der Sony archivierten Unterlagen über längere Zeit als unzugänglich gelten mussten (vgl. dazu die

¹⁵ Vgl. dazu Karin Martensen, »Thomas Alva Edison und die empirische (Musik) Forschung«, in: *Technologies of Singing – Proceedings of the International Conference Detmold 2018* (= *Technologien des Singens 2*, hrsg. von Rebecca Grotjahn, Malte Kob und Karin Martensen), München 2019 [i. Dr.].

¹⁶ Im Folgenden werden der Einfachheit halber ausschließlich die Kürzel *Edison* beziehungsweise *Victor* benutzt. Die Firmengeschichte dieser beiden großen Konkurrenten wird im Anhang skizziert; dort wird auch dargelegt, welche Plattenlabel unter dem Markennamen *Victor* subsumiert werden.

¹⁷ Peter Martland, *Recording History. The British Record Industry 1888–1931*, Lanham 2013.

Ausführungen unten). Dass sie nunmehr erstmals musikwissenschaftlichen Fragestellungen unterzogen werden, darf ebenfalls als Novum gelten. Wissenschaftlich interessant erscheint dies zudem, weil Musikgeschichte und Technikgeschichte, die als Disziplinen scheinbar nichts miteinander zu tun haben, auf diese Weise als miteinander verknüpft dargestellt werden können. Wie dies gelingen kann, soll im Abschnitt »Methodik« erläutert werden.

Darüber hinaus kann ich belegen, dass – und zwar in charakteristisch unterschiedlicher Weise – in beiden Plattenlabels eine Konstruktion der Stimme auf der Platte vorgenommen wurde. Zwar haben sich verschiedene Autoren bereits in vielfältiger Weise mit dem Einfluss ›der‹ Medien auf ›die‹ Stimme auseinandergesetzt.¹⁸ Es geht in meinen nachstehenden Ausführungen aber nicht darum, dem neue Überlegungen hinzuzufügen, wie etwa ›die‹ Tonaufnahme auf ›die‹ Singstimme einwirkte.¹⁹ Beide Parameter, Tonaufnahme und Singstimme, sind und bleiben vielfältig und lassen sich meiner Meinung nach nicht in Definitionen einfangen. Es soll hier daher nicht gefragt werden, was eine Singstimme auf Platte *ist*, sondern vielmehr, was auf ihr Entstehen Einfluss hat. Oder wie schon eingangs betont: Die Medienstimme²⁰ – hier gemeint als

¹⁸ Vgl. (außer der in FN 6 und 7 angegebenen Literatur) ferner z. B. *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, hrsg. von Marion Saxer, Bielefeld 2016; Martin Elste, »Von der Partiturnwissenschaft zu einer Klangwissenschaft. Überlegungen zur Schallplattenforschung«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1983/84*, Kassel 1987, S. 115–145.

¹⁹ Rebecca Grotjahn hat in mehreren Aufsätzen pointiert, dass Tonaufnahmen nicht umstandslos als Quellen für die Gesangspraxis betrachtet werden dürfen. Vielmehr präge ihr Medienstatus die Aufnahmen – und auch das Aufgenommene – in hohem Maße mit. Vgl. Grotjahn, »Notationskunde« ; dies., »A compleat nest of nightingales in her throat – Angelica Catalani und die Stimme(n) des Stars«, in: »*Per ben vestir la virtuosa*«. *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern*, hrsg. von Daniel Brandenburg u. a. (Forum Musikwissenschaft, Bd. 6), Schliengen 2011, S. 162–176; dies., »Precisely as sung by Her« – zur Mediengeschichte des Stars im 19. Jahrhundert«, in: *ShePOP – Frauen. Macht. Musik!*, hrsg. von rock'n'popmuseum u. a., Münster 2013, S. 115–131.

²⁰ Der Begriff wird vielfach in der Medienwissenschaft verwendet, um die Relationen zwischen Mediennutzer und medialem Gefüge zu beschreiben. Auch hier – wie auch im Verhältnis zwischen Sängern und dem Medium Tonaufnahme – geht es darum, dass die Stimme »nicht ohne Weiteres technisch definiert ist, sondern diskursiv formiert werden muss.« (Irmela Schneider, Cornelia Epping-Jäger, »Einleitung« in: *Formationen der Mediennutzung III. Dispositive Ordnungen im Umbau*, hrsg. von dens., Bielefeld 2008, S. 7–13, hier S. 9). Interessanterweise halten Schneider und Epping-Jäger in ihrer Einleitung ferner folgendes fest: »Konzepte und Vor-

die Singstimme, wie sie auf dem Medium Tonaufnahme erscheint – wird entwickelt in vielfältigem Zusammenwirken von Menschen und von Aufnahmetechnik. Auf Basis der mir vorliegenden Literatur sowie vor allem der Archivfunde lässt sich außerdem nicht nur zeigen, dass Aufnahmetechnik dem Singen und seinen Möglichkeiten angepasst wurde (und umgekehrt!), sondern auch, dass Wandlungen des Singens durch die Anforderungen und/oder Möglichkeiten des Mediums Schallplatte bedingt waren. Auch wenn im Folgenden wegen der Griffigkeit des Begriffs weiterhin von einer »Medienstimme« gesprochen wird, ist damit stets die diskursive Formung bzw. Konstruktion einer mediengerechten Stimme gemeint.

Wie bereits angedeutet, »[spiegeln] historische Tonaufnahmen die sängerische Praxis nicht unmittelbar [wider].«²¹ Vielmehr kann auf Basis meiner Archivfunde beleuchtet werden, »dass die Entwicklung und die Wahl von Aufnahme- und Abspielgeräten selbst Ergebnisse komplexer medienästhetischer Entscheidungsprozesse [...] sind [...]«²² – und nie waren sie »dem Anliegen verpflichtet, eine möglichst ›realitätsgetreue‹ Wiedergabe zu erzeugen.«²³ Wie gezeigt werden soll, ist dies technisch noch nie möglich gewesen. Man kann sogar mit Blick auf die beiden Konkurrenten Edison und Victor Folgendes zuspitzend sagen: Von beiden Plattenfirmen war es überhaupt nicht erwünscht, stimmliche ›Realität‹ (was immer das sei²⁴) abzubilden. Vielmehr werde ich anhand von Archivquellen zeigen, dass in unterschiedlicher Weise auf das klangliche Ergebnis eingewirkt wurde: Während Edison eine Auswahl unter

stellungen von Mediennutzung bilden sich in einem komplexen Zusammenspiel von Dispositiven und Diskursen. Die Formulierung, dass Diskurse und Dispositive Mediennutzung formieren, soll erstens anzeigen, dass diese Praktiken den Mediennutzer, den sie beobachten, zugleich herstellen und formen. Zweitens hält sie fest, dass solche Konstruktionen nicht ohne Effekte auf das Netzwerk bleiben, in dem sie operieren. Sie prozedieren auch als Techniken der Steuerung und der Macht.« (ebd.) Vgl. hierzu auch unser DFG-Antrag zu »Technologien des Singens«, unpubliziert.

²¹ Projektantrag zu »Technologien des Singens«, unpubliziert.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. zur Debatte der Naturtreue von Tonaufnahmen etwa Hans-Peter Reinecke, »Das Ideal des naturgetreuen Klangbildes – ein psychologisches Problem«, in: *Bericht über die 8. Tonmeistertagung Hamburg 1969*, hrsg. von der Pressestelle des Westdeutschen Rundfunks, S. 85–88; Bernhard Rzehulka, »Abbild oder produktive Distanz? Versuch über ästhetische Bedingungen der Schallplatte«, in: *Gehörgänge. Zur Ästhetik der musikalischen Aufführung und ihrer technischen Reproduktion*, hrsg. von Matthias Fischer u. a., München 1986, S. 85–114; Jochen Stolla, *Abbild und Autonomie – Zur Klangbildgestaltung bei Aufnahmen klassischer Musik 1950–1994*, Marburg 2004.

den Sängern traf und nur diejenigen zu Masteraufnahmen zuließ, die seinem (technisch basierten) Ideal nahe kamen, wurde bei Victor durch Austausch von klangprägenden Bauteilen der Geräte auf das Ergebnis Einfluss genommen.

Bei meinen Recherchen standen, wie erwähnt, nicht die Tonaufnahmen als solche im Mittelpunkt meines Interesses, sondern die tatsächlichen Handlungen von beteiligten Personen (Sänger, Techniker, Manager²⁵). Diese an der Tonaufnahme beteiligten Personen handelten natürlich nicht ohne Fundament. Vielmehr wurden ihr Denken und ihr tatsächliches Handeln direkt oder indirekt, offen oder unbewusst von verschiedenen Vorstellungen zur Stimme, Technik und Tonaufnahme bestimmt. Einfluss auf das klangliche Ergebnis hatten daher letztlich auch die Diskussionen und Diskurse, in die das tatsächliche Handeln der beteiligten Personen eingebettet war. Auch sie nahmen auf das Entstehen einer Aufnahme Einfluss und prägten den Klang der darauf zu hörenden Stimmen. Einfluss nahm aber auch das Arbeitsumfeld der beteiligten Techniker, wie anhand von Archivfunden gezeigt werden soll. All dies soll in Teil 2 »Panorama. Technik und Techniker zur Jahrhundertwende« ausführlich beleuchtet werden.

In den nachfolgenden Ausführungen sollen die in den Archiven aufgefundenen Dokumente beschrieben, ihre Bedeutung für die Firmenpolitik gezeigt und durch Einbeziehung weiterer Äußerungen (etwa von Sängern, aber vielfach auch von Aufnahmetechnikern und Managern) kontextualisiert werden. Ferner soll auf Basis der Firmenwerbung nach Querverbindung zwischen den beiden Firmen gesucht werden. Dabei wird immer wieder der Bogen geschlagen zum »Panoramakapitel«, in dem auf die Diskurse um »Mensch und Maschine« beziehungsweise um »Natürlichkeit und Technik« und ihrer Bedeutung für die Tonaufnahme eingegangen wird. Auf diese Weise soll versucht werden, die verschiedenen Stränge zusammenzuführen, um Unterschiede, aber auch Übereinstimmungen deutlich zu machen.

Darüber hinaus sollen anhand von Beispielen aus der frühen Tonaufnahmepaxis die Erlebnisse der Sänger mit der neuen Technik geschildert werden.

²⁵ Jahrzehntlang war die Aufnahmetechnik ein reiner Männerberuf. Frauen waren in Deutschland im Bereich Materialprüfung und Verpackung tätig und man war der Ansicht, dass man weiblichen Arbeitern »bekanntlich nur solche Arbeiten übertragen [könne], zu deren Verrichtung keine besonderen Vorkenntnisse oder Geschicklichkeit erforderlich sind, bei denen es also auf eine besondere Präzision oder Sorgfalt nicht ankommt.« (Carl Stah, »Frauenarbeit im Sprechmaschinenbau«, in: *PZ*, 10. Jg., Nr. 11 [1909], S. 323–324, hier S. 323). In den USA gab es auch weibliche Handlungsreisende, also Verkäuferinnen von Grammophonen (vgl. Nick, »Weibliche Phonographen-Reisende in Amerika«, in: *PZ*, 6. Jg., Nr. 34 [1905], S. 721).

Interessanter daran ist auch: Was die Künstler aus eigener Erfahrung und vielleicht auch durch Gespräche mit Kollegen über die Tonaufnahme wussten oder zu wissen glaubten, floss in ihr aufführungspraktisches sängerisches Verhalten ein. Und zwar nicht nur ganz flüchtig und oberflächlich, sondern tief greifend und wirkungsvoll.

* * *

Für die Zusammenarbeit während der Projektlaufzeit bedanke ich mich sehr herzlich bei allen Kolleginnen und Kollegen: Rebecca Grotjahn, Malte Kob, Boris-Alexander Bolles, Dorota Habasinska, Tilo Hähnel, Philipp Kreisig, Luisa Mersch und Tobias Andreas Weege. Meinen herzlichen Dank möchte ich auch den studentischen Hilfskräften David Astinet und Gregor Schmitz für ihre tatkräftige Unterstützung aussprechen.

Ferner bedanke ich mich sehr herzlich bei Anke Charton, Jutta Heise und Helge Martensen für das Lesen von verschiedenen Auszügen aus diesem Text und für ihre hilfreichen Anregungen.

Teil 1: Forschungsstand, Methodik, Quellen

I. Forschungsstand

Dass Wissen keineswegs objektiv, sondern immer auch im Wechselspiel mit Machtstrukturen, -verteilungen und -allianzen zu sehen ist, dürfte als Gemeinplatz anzusehen sein.¹ Dennoch hat Stefan Münnich zu Recht darauf hingewiesen, »dass Wissen nicht per se belastbar *ist*, sondern dass es zu einem bestimmten Zeitpunkt im Kontext einer gemeinschaftlichen Verabredung einer bestimmten Community als belastbar gelten *kann*.«² Belastbarkeit wiederum ist nach seiner Einschätzung »kein einmalig erworbenes, permanentes Prädikat, sondern ein temporäres, historisches, immer wieder neu zu prüfendes.«³ In unserem Zusammenhang heißt dies: Stimme und Tonaufnahme sind nicht in einer einzigen Definition oder nur in einem einzigen Zusammenhang fassbar, weil das Wissen über sie historisch wandelbar ist. Nachstehend soll daher der spezifische Forschungsstand dargelegt werden, der auch deutlich machen soll, inwiefern für die Beantwortung meiner Forschungsfragen verschiedene Quellen herangezogen werden müssen.

Auf den ersten Blick sollte es vergleichsweise mühelos möglich sein, die oben skizzierten Aufgabenstellungen mithilfe der verfügbaren Dokumente zu beantworten, da es reichlich Materialien, Geschichten und Zeitzeugenberichte über die Vorgehensweise und die Umstände bei der damaligen Tonaufnahme zu geben scheint. Aber wie zu zeigen sein wird, scheinen manche dieser Unterlagen in ihren Aussagen nicht zusammenzupassen und manche Aussagen kann man damit überhaupt nicht treffen. Zur Erhellung meiner Forschungsfragen erwies es sich daher als notwendig, nicht nur die allgemein verfügbare Literatur zu konsultieren beziehungsweise diese kritisch auf die ihr innewohnenden Diskurse zu prüfen. Es stellte sich ferner heraus, dass die wichtigsten Fragen

¹ Vgl. hierzu Stefan Münnich, »Ontologien in der Praxis: Möglichkeiten und Herausforderungen für die Modellierung musikwissenschaftlicher/musikeditorischer Wissensstrukturen«, in: *Die Musikforschung*, 71. Jg. 2018, Heft 4, S. 319–337, hier S. 320.

² Ebd. Kursivierungen wie im Original.

³ Ebd.

nur mithilfe der nachstehend beschriebenen Archivmaterialien zu beantworten sind (vgl. Teil 1, Abschnitt III).

Zwar ist die allgemein zugängliche Literatur für vielerlei Details sehr hilfreich. Zahlreiche Bücher und Aufsätze geben generell Auskunft über die Geschichte der Tonaufzeichnung.⁴ Beispielhaft sei hier William Kenney genannt, der nach der »sozialen Rekonstruktion« (»social reconstruction«) des Phonographen fragt,⁵ doch ist damit nur die (zweifelloso vorhandene und wichtige) »dominante Rolle der ›Sprechmaschine‹ als ein aktiver Beteiligter bei der Verbreitung von Zivilisation« (»as an active agent in the spread of civilization«) (sowie der sozialen Kontrolle) gemeint.⁶ Andere Autoren sehen ihre Aufgabe darin, die technischen Innovationen als solche zu beschreiben⁷ oder den Einfluss von Tonaufnahme auf die musikalische Praxis herauszuarbeiten.⁸ Wiederum andere befassen sich mit einzelnen Aspekten der Aufnahmegegeschichte und zeigen

⁴ Vgl. etwa: David Morton, *Sound Recording: The Life Story of a Technology*, Baltimore 2006; David J. Steffen, *From Edison to Marconi: The First Thirty Years of Recorded Music*, London 2005; Oliver Read, Walter L. Welch, *From Tin Foil to Stereo: The Evolution of the Phonograph*, Indianapolis 1976; Marsha Siefert, »Aesthetics, Technology, and the Capitalization of Culture: How the Talking Machine Became a Musical Instrument«, in: *Science in Context* 8 [Sommer 1995], S. 417–449; Lisa Gitelman, »Unexpected Pleasures: Phonographs and Cultural Identities in America, 1877–1925«, in: *Appropriating Technology: Vernacular Science and Social Power*, hrsg. von Ron Eglash u. a., Minneapolis 2004, S. 331–344; Lisa Gitelman, »How Users Define New Media: A History of the Amusement Phonograph«, in: *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, hrsg. von David Thorburn u. a., Cambridge 2003, S. 61–79.

⁵ Vgl. William Howard Kenney, *Recorded music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890–1945*, Oxford u. a. 1997, dort Kapitel 3.

⁶ Ebd., S. 45 und S. 56.

⁷ Vgl. für Edison etwa: Ronald Dethlefsen, Michael Buchak, *Edison Blue Amberol Recordings 1912–1914*, Woodland Hills 1997; George L. Frow, *Edison Cylinder Phonograph Companion*, Woodland Hills 1994; George L. Frow, *The Edison Disc Phonographs and the Diamond Discs: A History with Illustrations*, Sevenoaks 1982. Die Geschichte des Phonographen anhand von Patenten erzählt Allen Koenigsberg (*The Patent History of the Phonograph, 1877–1912: A Source Book*, New York 1991). Außerdem sind zahlreiche Publikationen von Sammlern auf dem Markt, die zweifelloso interessant sind, da sie von Kennern der Materie stammen, aber natürlich nicht mit wissenschaftlichem Anspruch geschrieben sind.

⁸ Vgl. etwa Reuben de Lautour (*Histories of the invisible music: Music Technology discourses in the age of Phonography*, Dissertation, Princeton University, Juni 2014) sowie Miriama Young (*Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology*, Farnham 2015), deren Analysen allerdings nicht sehr weit in die Tiefe gehen.

etwa, dass und wie die Geschichte der Einwanderer oder der Afroamerikaner⁹ mithilfe von Tonaufnahmen erzählt werden kann, da diese (jedenfalls für die erstgenannte Personengruppe) als »collected memories«¹⁰ beschrieben werden könne, »frozen at a specific instant in time, which then served to inform, awaken, preserve, reify, interpret, and reinterpret everyday life.«¹¹

Auch Details der Geschichte der Tonaufnahme wurden schon in zahlreichen Einzeldarstellungen herausgearbeitet. Beispielhaft sei auf die Arbeit und die Recherche von Aleks Kolkowski et alii hingewiesen, die das Entstehen der berühmten Tonaufnahme von Ludwig van Beethovens *Fünfter Sinfonie* durch das Berliner Sinfonieorchester unter Arthur Nikisch aus dem Jahr 1913 rekonstruiert haben und dazu auch zahlreiche weitere Fotos aus der Frühzeit der Tonaufnahme veröffentlichten.¹² Sehr instruktiv in vielerlei Hinsicht sind auch die zahlreichen Informationen, die Walter Bruch in seinen 1979 gesammelt veröffentlichten Aufsätzen zur mechanischen Tonspeicherung zusammengetragen hat.¹³ Sie zeigen nicht nur, dass die Tonaufnahme Einfluss darauf hatte, wie sich Sängerinnen (und sicherlich auch Sänger) werblich präsentierten und auf ihre Fähigkeiten als »geübt vor dem Trichter« aufmerksam machten.¹⁴ Bruch zitiert ferner Erfahrungen des Klavierbegleiters Joe Batten vom September 1900, die etwa den Umbau von Instrumenten illustrieren. Ferner verdeutlichen einige von ihm zusammengetragene Fotos die Umstände der damaligen Tonaufnahme.¹⁵

Auf diese Weise werden aber nur einzelne Aspekte der Tonaufnahmegeschichte beleuchtet. Unklar bleibt bei allen diesen Schilderungen und Abbildungen, wie die Aufnahmesitzungen tatsächlich verliefen und welche Einflussmöglichkeiten die Techniker in Bezug auf das klangliche Ergebnis hatten. Die

⁹ Tim Brooks, *Lost Sounds: Blacks and the Birth of the Recording Industry, 1890–1919*, Urbana and Chicago 2004.

¹⁰ Eric Byron, *Crank Up the Phonograph: Who We Are and Where We Came from in Early Sound Recordings*, o. O. 2015, S. 6 (<<http://www.crankupthephonograph.com/>>, 11.12.2016).

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. Aleks Kolkowski, Duncan Miller, Amy Blier-Carruthers, »The Art and Science of Acoustic Recording: Re-enacting Arthur Nikisch and the Berlin Philharmonic Orchestra's landmark 1913 recording of Beethoven's Fifth Symphony«, in: *Science Museum Group Journal*, Frühjahr 2015, o. S. (<<http://journal.sciencemuseum.org.uk/browse/issue-03/the-art-and-science-of-acoustic-recording/#reference-23>>, 30.8.2016).

¹³ Walter Bruch, »Von der Tonwalze zur Bildplatte. Ein Jahrhundert Ton- und Bildspeicherung. I. Teil: Mechanische Tonspeicherung«, in: *Funkschau*, Heft Nr. 6, 1978, hier zitiert nach Sonderheft Nr. 11, München 1979.

¹⁴ Ebd., S. 42.

¹⁵ Ebd., S. 43.

allgemein zugängliche Literatur schweigt sich hierüber aus. Es gilt also, andere Quellen hierfür fruchtbar zu machen.

Auch hinsichtlich der Firmen Edison und Victor lassen sich aus der allgemein zugänglichen Literatur Hinweise gewinnen. Es heißt diesbezüglich, dass es bei Victor um die Vermarktung großer Namen gegangen und dass dies auch das Erfolgsrezept des Plattenlabels gewesen sei. Bei Edison hingegen habe man vor allem auf die Qualität der Tonaufnahmen selbst Wert gelegt, aber darüber versäumt, berühmte Künstler zu verpflichten. Manche Autoren glauben sogar, dass diese Politik für das finanzielle Scheitern seiner Firma verantwortlich gewesen sei.¹⁶ Ohne Reflexion zur Medialität der Tonaufnahme und offenbar in der Annahme, dass ein »most celebrated singer« per se keine stimmlichen Fehler machen könne, heißt es in dem viel zitierten Buch über Edison der Eheleute Harvith:

»Actually, however, Edison did not want to give the public what it wanted necessarily but rather what he believed it should have. In assessing singers and instrumentalists, for instance, Edison analyzed their tone mechanically, disregarded reputation, and found fault not on the basis of interpretation or musicianship but on what he felt to be excessive vibrato or tremolo. Had Edison been listening to voices horribly disfigured by uncontrolled wobble, his objections would have been understandable, but his negative comments extended to some of this century's most celebrated singers.«¹⁷

Theodore M. Edison, der jüngste Sohn des Firmengründers, der in den Jahren 1929 bis 1931 technischer Direktor in den Edison Laboratories war, äußerte sich in einem Interview kritisch darüber, dass sein Vater Talent vor allem an der Stimme eines Sängers oder einer Sängerin festgemacht habe:

»At a time when Victor was conducting an extensive advertising campaign that played up big-name opera stars, Father was urged many times to meet competition by signing up famous artists too; but he resisted. He wanted talent searches to be carried out primarily on the basis of *voices*, because, on the phonograph, performers wouldn't be visible, and acting ability wouldn't count. He objected to paying the stars the tremendous money they demanded, as he felt that just as good voices could be found in other singers who might merely lack the stage presence of opera stars and not have the reputations. Even though he liked and recorded a few famous

¹⁶ Vgl. Lawrence H. Holdridge, in: *The Edison Trials. Voice Audition Cylinders of 1912–1913* (Marston Records, Bestell-Nr. 52025-2, Beiheft, S. 30ff.

¹⁷ Harvith, *Edison*, S. 7.

artists, he didn't take much stock in big reputations; he had his own ideas about that.«¹⁸

Auch die Musikwissenschaftlerin Eleanor Selfridge-Field ist der Ansicht, dass Edison die Künstler als nebensächlich angesehen habe. Der wahre Künstler sei in seinen Augen das Wiedergabegerät gewesen.¹⁹ Paul Israel, der Leiter der »Thomas A. Edison Papers« an der Rutgers University, betont in seiner Biografie ebenfalls, dass die Entwicklung der Aufnahmegeräte Edisons Hauptanliegen gewesen sei:

»To maintain the growing market for entertainment phonographs, however, Edison also needed to improve the reproduction quality of both records and machines. During the next few years he devoted considerable effort to refining the technical quality of sound recording. As a result, even though his machines tended to be somewhat more expensive than those of his competitors, during the early years of the phonograph boom their technical superiority combined with the name Edison often made them more desirable to consumers. But as the novelty of hearing recorded music wore off and consumers began to pay more attention to the artists and their music, Edison began to face considerable competition because he failed to recognize that music recordings involved art as well as technology.«²⁰

Und schließlich heißt es über den Tonaufnahmeprozess in den beiden Firmen in der Populärliteratur:

»I think it's safe to say that Edison was the «techie», and the people at Victor were the businessmen. Technologically, Edison was right at the edge of the envelope. The deficiencies weren't in the acoustic recording process. It was materials. A lot what was working against Edison was material science.«²¹

Folgte man dieser Ansicht des Sammlers Michael Devecka, der von dem Journalisten Greg Milner zur Geschichte der Tonaufnahme befragt wurde, könnte man glauben, die Techniker in den Laboren der Victor hätten seinerzeit einfach nur Tonaufnahmen gemacht und das Experimentieren ihren Kollegen bei Edison überlassen.

¹⁸ Ebd., S. 37; Kursivierung wie im Zitat.

¹⁹ Eleanor Selfridge-Field, »Experiments with Melody and Meter, or The Effects of Music: The Edison-Bingham Music Research«, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 81, No. 2 [Sommer 1997], S. 291–310, hier S. 298, FN 30.

²⁰ Paul Israel, *Edison. A Life of Invention*, New York 1998, S. 299.

²¹ Greg Milner, *Perfecting Sound Forever. The story of recorded music*, London 2009, S. 56ff.

Aus den vorstehenden Ausführungen wird deutlich, dass der Aufnahmephilosophie entscheidende Bedeutung für Erfolg oder Misserfolg und in Bezug auf die Reputation eines Labels zugemessen wird. Doch sind auch diese Ausführungen vergleichsweise vage. Unklar bleibt, woran sich diese Philosophie festmachen lässt, woraus sie sich ableitete, wer für ihre Grundsätze und wer für ihre Umsetzung verantwortlich war. Zielführend erscheint daher der (bislang noch nicht unternommene) Versuch, die Firmenpolitik der beiden Konkurrenten Edison und Victor aus den Firmenunterlagen heraus zu rekonstruieren und sich dabei einer Bewertung über richtig oder falsch zu enthalten. Um zu beleuchten, was es mit den oben genannten Aussagen zur Tonaufnahmegeschichte auf sich hat und was Aufnahmetechnik für die beteiligten Sänger, Labelmanager und Aufnahmetechniker bedeutete, soll in den nachfolgenden Kapiteln den Aufnahmeprozessen sowie der Aufnahmephilosophie bei Edison und Victor vor allem anhand der unter Ziffer III beschriebenen Quellen nachgegangen werden.

Auch in Detailfragen in Bezug auf die beteiligten Personen ist man auf die Quellen selbst angewiesen. Während sich die Anpassungsleistungen, die etwa Frauen allgemein im Zusammenhang mit der Tonaufnahme abverlangt wurden (vgl. dazu Teil 3, Abschnitt »Wirkungsmacht des Diskurses auf die Frauenstimme«), überwiegend durch kritische Analyse der existierenden Literatur herausarbeiten lässt, schweigen sich diese Quellen über andere (Anpassungs-) Leistungen aus. Diese Leistungen der Techniker und der Sänger können nur durch eine Analyse der Archivmaterialien selbst eruiert werden. Zwar kann die Wichtigkeit der verwendeten Bauteile beziehungsweise Geräte und des Fachwissens der Techniker gezeigt werden, doch geben alle diese Belege keine Antwort auf die Frage, nach welchen Vorgaben die Techniker ihre Arbeit verrichten sollten. Muss man also annehmen, dass etwaige Dokumente verloren gingen oder dass Wissen ausschließlich mündlich tradiert wurde? Bei so großen Unternehmen wie Edison und Victor, die weltumspannend arbeiteten, erscheint dies nicht sehr wahrscheinlich. Konnte ein Techniker also »auf alle Theorie [pfeifen]« und »nur aufgrund seiner eigenen Erfahrungen« arbeiten?²² Doch welchen Sinn hätte dann der rigide Zugriff auf die Angestellten in Form von Geheimhaltungsvereinbarungen gehabt (vgl. dazu unten)? Es wäre folg-

²² So formulierte es in der *Phonographischen Zeitschrift* »ein alter Aufnahmetechniker«: »Jeder geübte Aufnahmetechniker hat in seiner Praxis diese Dinge genau ausprobiert, arbeitet unbeirrt auf Grund seiner guten Erfahrungen und pfeift auf alle Theorien.« (»Der Trichter in der Aufnahmetechnik«, in: *PZ*, 10. Jg., Nr. 15 [1909], S. 402/403) Der Techniker betont zugleich, keine genaueren Ausführungen zu den Umständen einer Aufnahme machen zu können, denn er wolle »nicht aus der Schule plaudern« (ebd.).

lich lebensfremd, anzunehmen, dass die Aufnahmetechniker alle Entscheidungen ausschließlich nach eigenem Vermögen und Gutdünken hätten treffen können. Es ist vielmehr zu vermuten, dass es innerhalb ihrer Arbeitsverhältnisse Vorgaben gab, nach denen die Arbeit ausgerichtet werden musste. Auf Basis der Archivmaterialien soll daher der Frage nachgegangen werden, welche Firmenpolitik bei den Plattenlabels Edison und Victor aufzufinden ist, der die Arbeit der Techniker folgte und die festlegte, wie und mit welchem Ziel die Arbeit an den Aufnahmemedien und die Tonaufnahme als solche zu geschehen hatte.

Wie schon angedeutet, bleibt in der vorgenannten Literatur außerdem unklar, wie die Aufnahmesitzungen tatsächlich verliefen. Zwar ist bekannt, dass die zuständigen Aufnahmetechniker den Sängern und Instrumentalisten sowie den Orchestern diverse Anpassungsleistungen abverlangten. Zahlreiche Künstler berichten etwa, vom Aufnahmetechniker vor dem Trichter hin- und hergeschoben worden zu sein: Bei lauterem Tönen musste man sich entfernen, bei leiseren Tönen näher an den Trichter herantreten, wie es etwa die Sängerin Frieda Hempel erzählt.²³ Dass der Vortrag vor dem Trichter bei hohen Tönen besondere Zurückhaltung des Sängers erfordere, berichtet etwa auch Maria Jeritza:

»So ein Aufnahmeapparat ist nämlich ein heikles Ding: Wenn der Sänger einen hohen Ton hervorbringt und sich dem Apparat allzusehr nähert, kommt es oft vor, daß der Hochdruck der Stimme die empfindliche Maschine zerstört. Auch die raschen Uebergänge mußten nach Möglichkeit vermieden werden.«²⁴

Ferner mussten aus Gründen der Raumakustik aus heutiger Sicht abenteuerliche Aufstellungen im Aufnahmerraum in Kauf genommen werden,²⁵ zudem wurden Instrumente umgebaut oder durch lauter klingende Instrumente ersetzt und schließlich wurden aufzunehmende Werke durch Kürzungen an die Aufnahmebedingungen angepasst.²⁶ Offen bleibt aber auch hier, welche

²³ Frieda Hempel, *Mein Leben dem Gesang. Erinnerungen*, Berlin 1955.

²⁴ Maria Jeritza, »Eine Grammophonaufnahme«, in: *PZ*, Jg. 25, Nr. 10 [1924], S. 177f.

²⁵ Hierüber berichten etwa (mit Bezug auf zeitgenössische Quellen) Kolkowski u. a.: »[...] the two French horn players had to be seated backwards so their bells faced towards the recording horn, and a mirror was installed so that they could watch the conductor's movements, as was standard practice in the acoustic recording studios.« (Kolkowski u. a., »The Art and Science of Acoustic Recording«, o.S.).

²⁶ Vgl. hierzu etwa Stefan Gauß, *Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900–1940)*, Köln 2009, Kapitel »Das Aufnahmestudio«, S. 166ff. mit Verweis auf NN, »Theoretisches zum Kapi-

Einflussmöglichkeiten die Techniker bei der Tonaufnahme konkret hatten. In Teil 2 (Panorama, Ziffer I) soll dargelegt werden, welche Informationen sich zu diesen Fragen aus der allgemein zugänglichen Literatur gewinnen lassen (und welche nicht) und was man aus Archivmaterialien herauslesen kann.

Allerdings zeigt sich erst im Gesamtzusammenhang – und dies nachzuweisen ist das übergeordnete Ziel aller nachfolgenden Ausführungen – dass ein dichtgeknüpftes Netz der Diskurse besteht: Gesangsgeschichte, Technikgeschichte und Körpergeschichte gehören offensichtlich eng zusammen, die jeweiligen Diskurse durchdringen und befruchten sich wechselseitig. Erst wenn man diese Perspektive einnimmt, zeigt sich, wie eine Fragestellung die andere beeinflusst. Ja sogar, dass die Diskussionen auf dem einen Themenfeld nicht nachvollziehbar erscheinen, wenn man sie ohne die Entwicklungen in den anderen Feldern zu betrachten versucht.

II. Methodik²⁷

Wie bereits erwähnt, sollen Musikgeschichte, Technikgeschichte und Körperbeziehungsweise Gesangsgeschichte mittels eines dispositivanalytischen Ansatzes als miteinander verknüpft dargestellt werden. Einerseits folge ich damit dem Ansatz des ganzen Projekts »Technologien des Singens«, in dem – in jedem Arbeitspaket freilich auf unterschiedliche Weise – Diskurse und Praxen gleichermaßen in den Blick genommen werden.

tel Fernaufnahmen«, in: *PZ*, 15. Jg., Nr. 31 [1914], S. 604–607 sowie auf Noricus, »Neue Erfahrungen in der Aufnahmetechnik«, in: *PZ*, 10. Jg., Nr. 16 [1909], S. 428/429. Vgl. ferner NN, »Die phonographische Aufnahme eines Orchesters«, in: *PZ*, 1. Jg., Nr. 10 [1900], S. 76; Victor A. Reko, »Wie eine Grammophonplatte entsteht«, in: *PZ*, 8. Jg., Nr. 12 [1910], S. 316f. Schilderungen einer »typical recording session of 1920« finden sich auch auf der Website des CHARM-Forschungsprojekts (<http://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html>, 10.4.2019) sowie bei Jüttemann, *Phonographen und Grammophone*, Dessau 2007, S. 218ff. Vgl. ferner: H. Courtney Bryson, *The Gramophone Record*, 1935; Roland Gelatt, *The Fabulous Phonograph, 1877–1977*, New York 1977; Fred Gaisberg, *The Music Goes Round*, New York 1942; Joseph Batten, *Joe Batten's Book. The story of sound recording*, London 1956; Geoffrey Jones, »The Gramophone Company: an Anglo-American multinational, 1898–1931«, in: *Business History Review*, Vol. 59, No. 1 [Frühjahr 1985], S. 76–100.

²⁷ In abgekürzter Form habe ich mich hiermit auch in meinem Aufsatz »Mensch und Maschine« auseinandergesetzt (»Mensch und Maschine in den Laboratorien Thomas Alva Edisons. Ein Beitrag zur Technikgeschichte aus musikwissenschaftlicher Sicht«, in: *Technikgeschichte*, Bd. 85 [2018], H. 3, S. 149–172).

Dies kann gelingen, wenn (Musik-)Geschichte als Kulturgeschichte verstanden wird. Nach langwierigen Diskussionen innerhalb des Fachs darf als ausgemacht gelten, dass Musikgeschichte kein autonomer, relativ präzise vom Rest der Wirklichkeit abgrenzbarer Bereich ist. Vielmehr ist musikkulturelles Handeln von Menschen und sind die sie beeinflussenden musikkulturellen Diskurse für ein umfassendes Verständnis von Musikgeschichte als Kulturgeschichte ebenso zu berücksichtigen.²⁸ Es wird daher zu zeigen sein, dass die Diskurse zum einen in schriftlichen Äußerungen der an Tonaufnahmen beteiligten Personen aufgefunden werden können. Dabei können sowohl die Äußerungen Edisons und seiner Mitarbeiter zu Sängern und zu Tonaufnahme, wie sie sich in den *voice trials* und anderen schriftlichen Mitteilungen manifestieren, als auch die brieflichen Äußerungen der Victor-Mitarbeiter und Manager als »diskursiver Knoten«²⁹ aufgefasst werden, in dem sich verschiedene Diskurse niederschlagen.

Um Kulturgeschichte zu erzählen beziehungsweise ihr auf die Spur zu kommen, soll ferner nicht nur die technologische Seite der frühen Aufnahmegeräte beleuchtet werden. Zweifellos besitzen diese technisch-physikalische Eigenschaften, die den Klang einer Singstimme maßgeblich beeinflussen.³⁰ Wie diese Eigenschaften jedoch interpretiert werden, dass sie überhaupt interpretiert werden können, gilt es zu erhellen. Anders formuliert: Die Geräte transportieren mehr als nur ihre technischen Eigenschaften – sie erzählen Geschichten über ihre Nutzung und über die Personen, die sie genutzt haben.³¹ Folglich sollen im Folgenden nicht nur wortsprachliche Äußerungen als »diskursive Knotenpunk-

²⁸ Hierfür nenne ich exemplarisch die Habilitationsschrift von Nina Noeske (*Liszt »Faust«. Ästhetik – Politik – Diskurs*, Köln 2017). Sie stellt die bereits seit vielen Jahren andauernden Fachdiskussionen im Kapitel »Musikalische Analyse als Diskursanalyse« dar (ebd., S. 56ff.).

²⁹ Vgl. zum Begriff Siegfried Jäger u. a. (Hg.), *Lexikon Kritische Diskursanalyse. Eine Werkzeugkiste*, Münster 2010, S. 60. In seiner Schrift *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung* (Münster, 2015) spricht Jäger davon, dass und wie Diskursstränge miteinander verflochten werden (ebd. S. 87).

³⁰ Dies ist seit der Frühzeit der Tonaufnahmegeräte untersucht worden. Vgl. dazu etwa Martensen u. a., »Phonograph und Gesangsstimme« sowie die dort genannte Literatur.

³¹ Vgl. *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, hrsg. von Stefanie Samida u. a., Stuttgart 2014, insbesondere Kapitel 4 »Bedeutungen der Dinge« (ebd., S. 113ff). Vgl. dazu auch Karin Martensen, »Mit Frauen(stimmen) kann man keine guten Tonaufnahmen machen. Zur Analyse eines Motivs aus der Geschichte der Aufnahmetechnik«, in: *Das Geschlecht musikalischer Dinge*, hrsg. von Rebecca Grotjahn u. a. (= Jahrbuch Musik und Gender 11), Hildesheim 2018, S. 121–132 und die dort zitierte Literatur.