

Joachim Iffland

»Ja, diese Platten waren unsere Richtschnur« – Einflüsse der Medientechnik auf die Musik am Beispiel der Comedian Harmonists und der Revelers

»Flüchtig eilt die Zeit unwiederbringlich unsrer Liebe./Fern von diesem lausch'gen Ort entweicht die flücht'ge Zeit.«¹ Als die Comedian Harmonists kurz vor ihrer erzwungenen Trennung im Jahr 1935 mit dieser eingedeutschten Version der »Barcarole« aus *Hoffmanns Erzählungen* ihre letzte Schallplattenaufnahme machten, war dies ihre mindestens 166. Einspielung.² Die »Flüchtigkeit« der Musik kann von MusikerInnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstmals überwunden werden – ein Aspekt, der im Kontext von *Musik 2.0* längst zur Selbstverständlichkeit geworden ist. Der Aufnahmetechnik ist es letztendlich zu verdanken, dass die »verklungene« Musik der Comedian Harmonists nicht flüchtig blieb, sondern die Zeit überdauerte und bis in das 21. Jahrhundert hinein in vielfältiger Weise rezipiert wird. Denn bereits in den 1920er-Jahren nahm die Schallkonservierung einen bedeutenden Platz in der Überlieferung von Musik ein, was zur Folge hatte, dass keine Arrangements der Comedian Harmonists zu deren aktiven Zeiten in den Druck kamen.³ Den Comedian Harmonists und ihren musikalischen Vorbildern leistete die Medientechnik in den späten 1920er- und frühen 1930er-Jahren aber nicht nur distributive Dienste, sie hatte auch einen nicht unbedeutenden Anteil an deren musikalischer Entwicklung. Zur Verdeutlichung dieser These soll hier an Mark Katz angeknüpft werden, der in seiner Arbeit *Capturing Sound* Ansätze bereitstellt, wie und warum die Schallkonservierung das musikalische Leben beeinflusst.⁴ Eine solche mediale

¹ Comedian Harmonists, »Barcarole«, Musik: Jacques Offenbach, dt. Text: Julius Hopp, Arrangement: Erwin Bootz, in: *Comedian Harmonists. Das Original 3. Fünf Originalarrangements der Comedian Harmonists*, hrsg. von Ulrich Etscheid und Julian Metzger, Kassel 2000, S. 18–21.

² Vgl. Andreas Schmauder, *Irgendwo auf der Welt. Die Schallplatten der Comedian Harmonists und ihrer Nachfolgegruppen*, Freiburg i.Br. 1999, S. 62.

³ Auch Autographe sind nur wenige überliefert. Vgl. Peter Czada und Günter Große, *Comedian Harmonists. Ein Vokalensemble erobert die Welt* (= Reihe Deutsche Vergangenheit, Bd. 102), Berlin ³1998, S. 190.

⁴ Mark Katz, *Capturing Sound. How technology has changed music*, Berkeley/Los Angeles 2004, S. 3.

Prägung und Beeinflussung des musikalischen Geschmacks sowie des musikalischen Schaffens besteht im 21. Jahrhundert als kaum hinterfragter Bestandteil einer Musikerkarriere. Um darzustellen, dass diese Funktion den Medien immanent ist und unabhängig von ausgereifter Technik, nahezu grenzenlosen Bearbeitungsmöglichkeiten und hoher Kaufkraft schon früh das musikalische Schaffen beeinflusste, sollen an dieser Stelle im Sinne von Katz' Definition einige der unzähligen »phonograph effects«⁵ in der Musikkultur der 1920er- und 1930er-Jahre aufgespürt werden. In drei Schritten werde ich am Beispiel der Comedian Harmonists veranschaulichen, dass Musik und auditive Medien zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht unbeteiligt nebeneinander standen. Als Erstes ist aufzuzeigen, dass die steigende geografische Verbreitung und die neuen distributiven Möglichkeiten die Musik beeinflussen konnten. In einem weiteren Schritt soll dann die Leitbildfunktion auditiver Medien betrachtet werden, die als Anschauungsobjekt und Paradigma das musikalische Schaffen von Künstlern prägen. Abschließend stehen die Auswirkungen der medientechnischen Defizite auf den musikalischen Inhalt im Fokus. Dabei werden hier vor allem die Kapazität der Tonträger und der konservierbare Frequenzbereich im Blickfeld stehen.

Die Comedian Harmonists: Karriere und mediale Erfolge

Die Comedian Harmonists fanden sich 1926/27 in Berlin auf Initiative von Harry Frommermann (Tenor/Tenorbuffo) zusammen. Nach einigen Personalwechseln gelangte das Ensemble 1929 als Gesangsquintett mit Pianist zu seiner Stammbesetzung.⁶ Der eigentliche Karrierestart der Sänger kann auf den 1. September 1928 datiert werden. Sie nahmen ein Engagement bei dem Berliner Revue-Veranstalter Erik Charell (Erich Karl Löwenberg) an, der der Gruppe, die sich zuvor Melody Makers nannte, schließlich ihren Namen gab.⁷ In seinen Shows sangen sie zunächst die Intermezzi der Revue *Casanova* und entwickelten daraufhin das *Tempo-Variété*, ein eigenes Konzertprogramm, mit dem sie im Januar 1930 erstmals abendfüllend als autarke Gesangsgruppe

⁵ Ebd. Zu Katz' Ergebnissen vgl. dort vor allem S. 8–84.

⁶ Harry Frommermann (Tenor), Asparuch Leschnikoff (Tenor), Roman Cycowski (Bariton), Erich Collin (Bariton), Robert Biberti (Bass), Erwin Bootz (Piano).

⁷ Zu den Gründungsjahren vgl. Eberhard Fechner, *Die Comedian Harmonists. Sechs Lebensläufe*, Weinheim/Berlin 1988, S. 145–188. Das Buch dokumentiert von Fechner geführte Interviews mit den Sängern aus dem Jahr 1976: *Die Comedian Harmonists. Sechs Lebensläufe. Eine Dokumentation von Eberhard Fechner*, Dokumentation, DVD 393643798X ARD-Video (produziert vom NDR 1976, wiederveröffentlicht 2003).

in Leipzig debütierten. In den folgenden Jahren waren sie in Deutschland, Europa und schließlich in Amerika auf unzähligen Bühnen und hunderttausenden Schallplatten zu hören.⁸

Das Karriereende der originalen Comedian Harmonists markiert die eingangs zitierte Plattenaufnahme der »Barcarole«. Das nationalsozialistische Regime untersagte zunehmend ihre Auftritte und verhinderte ihre mediale Präsenz, sodass sich das Ensemble ab 1932 dem kulturpolitischen Druck beugte.⁹ Die Musiker mussten Konsequenzen ziehen, konnten sich jedoch nicht zu einer einheitlichen Lösung durchringen: Drei Mitglieder, denen die Aufnahme in die Reichsmusikkammer verweigert wurde, emigrierten zunächst nach Wien und schließlich nach Paris, um als Comedy Harmonists in europäischen und außereuropäischen Ländern ihre Karriere fortzusetzen. Die übrigen drei Mitglieder blieben in Deutschland und versuchten als Meistersextett trotz weiter steigender Einschränkungen der musikalischen Arbeit an frühere Erfolge anzuknüpfen.¹⁰

Unabhängig von ihrer Medienpräsenz muss das Bühnenkonzert als Haupteinnahmequelle der Comedian Harmonists betrachtet werden, da sie während ihrer Karriere bis zu 150 Konzerte im Jahr organisierten. Dadurch konnte jeder Einzelne von ihnen – je nach Auftragslage – 500 bis 8 000 Mark pro Monat verdienen.¹¹ »Das war die Spitze. 8 000 Mark in einem Monat für jeden von uns, das war die Spitze«,¹² erinnerte sich Robert Biberti (Bass) im Rahmen

⁸ Vgl. Czada/Große, *Comedian Harmonists*, S. 40ff., und Thorsten Ahrend, »Sechs Herren im Frack. Der Start der Comedian Harmonists begann in Leipzig«, in: *TRIANGEL. Programmjournal MDR-Kultur* 9 (1998), S. 10–17. Zu den Verkaufszahlen der Schallplatten vgl. Schmauder, *Irgendwo*, S. 24.

⁹ Wie Andreas Schmauder verdeutlicht, hinderte dies jedoch noch 1940 deutsche Besatzungstruppen in Frankreich nicht daran, dort von der französischen Filiale von His Masters Voice verkaufte deutschsprachige Platten der Comedian Harmonists zu erwerben. Vgl. Schmauder, *Irgendwo*, S. 22.

¹⁰ Zum Karriereende und den Nachfolgegruppen vgl. Fechner, *Comedian Harmonists*, S. 214, 224ff., 253–308 und Czada/Große, *Comedian Harmonists*, S. 57–128.

¹¹ Wie sich Robert Biberti erinnerte, war man schon zuvor auf höchste Wirtschaftlichkeit bedacht: »Und wenn dann einmal einer von ihnen [den Varieté-Direktoren, Anm. d. Verf.] anrief, und wissen wollte, was die Truppe kostet, dann waren wir sehr darauf bedacht, daß unser »Büro«, also dort wo wir tagsüber hausten, daß es dort möglichst lärmvoll zuing. Sobald das Telefon klingelte, improvisierten wir ein allgemeines Stimmengewirr, einer hieb wie wahnsinnig auf die Tasten der Schreibmaschine, [...] nur damit es ordentlich klapperte.« Robert Biberti, in: Fechner, *Comedian Harmonists*, S. 176.

¹² Biberti, in: Fechner, *Comedian Harmonists*, S. 203. Vgl. ebd., S. 198.

von Eberhard Fechners Dokumentation. Der wirtschaftliche Erfolg und die Bekanntheit der Gruppe wurden von dem neuen Medium Schallplatte (zusammen mit Film und Rundfunk) zusätzlich gefördert. Die Lizenzeinnahmen aus Plattenverkäufen, die von 1928 bis 1935 an das Ensemble gezahlt wurden, belaufen sich auf 112 178,57 Mark und brachten der Gruppe damit erhebliche Zusatzeinnahmen.¹³ Soweit rekonstruierbar, erreichte im Jahr 1932 die Zahl der jährlich verkauften Tonträger im In- und Ausland einen Spitzenwert von 224 693 Platten.¹⁴ Obwohl der deutsche Plattenmarkt von 1929 bis 1935 vergleichbar zur Entwicklung in den USA infolge der Weltwirtschaftskrise stetig einbrach, verkauften sich die Tonträger der Comedian Harmonists konstant – der Zenit war 1932 erreicht.¹⁵ Mit steigendem Einfluss der Nationalsozialisten ging der Verkauf ab 1933 stetig zurück.¹⁶ Hinzu kamen Einladungen zu Rundfunksendungen und Auftritte in diversen Filmen wie beispielsweise *Gassenhauer* oder *Die Drei von der Tankstelle*.¹⁷ Mit dieser Unterstützung wurden die Comedian Harmonists ab 1930 im europäischen Ausland bekannt, traten vermehrt außerhalb Deutschlands auf und hatten 1934 ein Gastspiel in den USA, bei welchem sie überwiegend im Hörfunk auftraten.¹⁸

Dieser Auslandserfolg der Comedian Harmonists führte schließlich zu einem »phonograph effect«, denn der Export von Plattenaufnahmen bewirkte auch musikalische Anpassungen: 1931 näherten sich die Comedian Harmonists an ihr »neues« Auslandspublikum an und spielten in andere Sprachen übersetzte Versionen ihrer Lieder ein. So nahmen sie im August 1931 für die Plattenfirma Odeon *The Way with every Sailor* und *Les Gars de la Marine* als englische und französische Version von *Das ist die Liebe der Matrosen* auf.¹⁹ Die übersetzten Interpretationen sind somit Folgen der medial gestützten Bekanntheit im Ausland und des Willens, dort Absatzmärkte für ihre Platten zu erschließen. Wirtschaftliche Interessen beeinflussten demnach – bedingt durch das Medium Schallplatte – ihre Musik.

¹³ Vgl. Fechner, *Comedian Harmonists*, S. 170 und 203.

¹⁴ Vgl. Schmauder, *Irgendwo*, S. 24 und Czada/Große, *Comedian Harmonists*, S. 46 und 49.

¹⁵ Zur Entwicklung des Plattenmarktes vgl. etwa Peter Tschmuck, *Creativity and Innovation in the Music Industry*, Dordrecht 2006, S. 42f.

¹⁶ Vgl. Schmauder, *Irgendwo*, S. 24.

¹⁷ Vgl. Fechner, *Comedian Harmonists*, S. 191; Czada/Große, *Comedian Harmonists*, S. 54f. und Joe Hembus und Christa Bandmann, *Klassiker des deutschen Tonfilms 1930–1960*, München 1980, S. 25.

¹⁸ Vgl. Fechner, *Comedian Harmonists*, S. 190–212 und Czada/Große, *Comedian Harmonists*, S. 51 und 63–71.

¹⁹ Vgl. Schmauder, *Irgendwo*, S. 43.

Das Vorbild: The Revelers

Der Einfluss der Medientechnik auf die Musik reicht jedoch noch weiter. Bis 1930 traten die Comedian Harmonists in Deutschland mit dem Namenszusatz »Die deutschen Revellers« auf.²⁰ Die Idee zur Gründung eines solchen Gesangsensembles war also nicht frei erfunden, sondern von einer Inspiration geleitet, zu der die Schallplatte den entscheidenden Beitrag leistete. Ab 1925 war das amerikanische Gesangsquartett The Revelers durch Schallplatten in Deutschland bekannt, gab hier jedoch bis 1927/28 (dem Gründungszeitraum der Comedian Harmonists) noch keine Bühnenkonzerte.²¹ 1928 sangen die Revelers in Wien und in weiteren europäischen Städten; nach Deutschland kamen sie lediglich, um die *Pressa*, die Internationale Presseausstellung in Köln, zu besuchen.²² Schon damals wies die *Neue Freie Presse* (Wien) darauf hin, dass die Schallplatte dem persönlichen Auftreten der Musiker vauseilte, und verkündete:

»Eine Tatsache, die vorläufig noch einzig dasteht: die Grammophonplatte als Begründerin eines Weltruhmes. Während bisher die Schallplatte immer erst nach dem persönlichen Erfolg des Künstlers in Aktion treten konnte, zeigt sich das Verhältnis bei den ›Revelers‹ umgekehrt. Vor zwei Jahren wurden in Deutschland die ersten Aufnahmen der ›Revelers‹ in den Handel gebracht. Niemand kannte den Namen dieser Sänger, kein Nimbus irgendwo errungenen Erfolges ging diesen Platten voraus.«²³

Eine unmittelbar nach den Wiener Konzerten arrangierte Europatournee für das Jahr 1929 führte die Revelers auch auf deutsche Bühnen.²⁴ Deren Musik kannten die Comedian Harmonists aber bereits seit 1925 und Harry Frommermann fühlte sich offenbar sehr bald dazu animiert, diese Musik ins Deutsche zu übertragen. 1975 machte er rückblickend klar: »Tatsache ist, die Revellers existierten auf Platten der Elektrola schon im Jahre 1925. Ich machte

²⁰ Vgl. Schallplattenreklame von Odeon-Electric, 1928, abgedruckt in Czada/Große, *Comedian Harmonists*, S. 41. Vgl. ebd., S. 50. Im deutschen Sprachraum war die Schreibweise oft Revellers statt Revelers.

²¹ Vgl. Anonym, »Die ›Revelers‹ in Wien«, in: *Badener Zeitung* 66 (18.08.1928), S. 4 und Czada/Große, *Comedian Harmonists*, S. 13f. und 40.

²² Vgl. Anonym, »(Die ›Revelers‹ in Wien!)«, in: *Neue Freie Presse* (21.08.1928), S. 9.

²³ Ebd. Hervorhebung im Original gesperrt.

²⁴ Vgl. Anonym, »Die Revelers kommen wieder!«, in: *Neue Freie Presse* (24.08.1928), S. 10. Hier trafen die Comedian Harmonists und die Revelers erstmals aufeinander. Vgl. Czada/Große, *Comedian Harmonists*, S. 40.

zuviel Quatsch auf Jessners Schauspielschule mit ewigen Dudeleien im Stil der Revellers, nachdem Asta Nielsen mich auf sie aufmerksam machte, – und flog raus. Die Idee, so etwas zu machen, lag in der Luft!«²⁵ In diesem Fall standen Frommermanns Hang zur Jazzmusik und seine Vorliebe für die Revelers unter keinem guten Stern. Mit seiner Vermutung, das deutsche Publikum würde sich auch weiterhin für diese Musik begeistern, wenn sie von einem deutschsprachigen Ensemble gesungen wurde, hatte er jedoch bekanntermaßen recht.

Bei der Ensemblegründung sowie der Stilfindung stand also ein Vorbild aus den fernen USA Pate, welches durch das Medium Schallplatte ermöglicht und vermittelt wurde. Auch bei der folgenden Probenarbeit spielten die Schallplatten der Revelers eine wichtige Rolle, denn der gesuchte Gesangsstil war für die teils an Berliner Hochschulen ausgebildeten Sänger vollkommen neu. Jazz wurde dort – im Gegensatz zum Hoch’schen Konservatorium in Frankfurt am Main – nicht unterrichtet.²⁶ Sänger standen vielmehr noch unter dem Einfluss, lautes, vom Orchester begleitetes Singen zu erlernen. Den neuen von der Schallplatte initiierten Gesangsstil mussten die Comedian Harmonists erst lernen:

»Jeder meiner Kollegen glaubte, mit voller Stimme ›donnern‹ zu müssen und ordentlich Resonanz zu zeigen. Sie waren noch gewohnt, mit ihrer Stimme, über ein Orchester hinweg, ein Theater zu füllen. Darum klangen unsere ersten Versuche auch noch wie die Proben eines altmodischen Männerquartetts. Mühselig mußten wir die Tugend erlernen, Zurückhaltung zu üben, um hören zu können, was der Nebenmann sang. So begannen wir, fast im Flüsterton zu singen und konzentrierten uns lediglich auf den Text. [...] Wir brauchten Monate, bis wir die ersten drei, vier Sachen einstudiert hatten.«²⁷

Zur beginnenden Probenarbeit im Jahr 1928 erinnert sich Harry Frommermann: »Daß eine große Arbeit vor uns lag, war uns schon vorher klar [...]. Es war ja alles Neuland für uns. Dabei half uns das ständige Anhören der Re-

²⁵ Harry Frommermann an Robert Biberti, 18.09.1975, in: Fechner, *Comedian Harmonists*, S. 147. Noch in den 1970er-Jahren stritten sich Frommermann und Biberti in diesem Briefwechsel darum, wer die eigentliche Idee zur Gründung der Comedian Harmonists gehabt habe. Vgl. ebd.

²⁶ An der Berliner Musikhochschule wurden beispielsweise Erwin Bootz (Klavier), Erich Collin (Tenor) und für kurze Zeit auch Harry Frommermann ausgebildet, Asparuch Leschnikoff (Tenor) studierte am Stern’schen Konservatorium. Vgl. Dietmar Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik, 1869–1932/33* (= Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 8), Stuttgart 2004, S. 236f. und Fechner, *Comedian Harmonists*, S. 36f.

²⁷ Harry Frommermann, in: Ebd., S. 150f.

vellers-Platten, denen wir die Art der Tongebung abzulauschen versuchten.«²⁸ Die Schallplatte diente also als musikalisches Vorbild und ersetzte in gewissem Maße die persönliche Unterweisung durch einen Lehrer oder die schriftliche Anleitung eines Lehrbuchs oder eines Notendrucks.²⁹

Darüber hinaus diente die Schallplatte der Selbstkontrolle der Musiker – ein Nutzen, der bereits Ende des 19. Jahrhunderts erkannt wurde und der im Fall der Comedian Harmonists explizit zur musikalischen Entwicklung beitrug.³⁰ Roman Cycowski (Bariton) erinnert sich: »Wir haben uns die Platten [die eigenen, Anm. d. Verf.] angehört und haben gemerkt: Oh, das ist nicht gut! Das müssen wir ausbessern, das müssen wir so machen und das so. Und so haben wir gelernt. Später haben wir sogar von jedem Lied zuerst eine Platte gemacht, denn damit konnten wir uns kontrollieren.«³¹ Das wiederholte Hören der eigenen Platten und der Platten der Vorbilder hatte also Auswirkungen auf die musikalische Arbeit oder, wie Mark Katz betont: »[T]he repeatable record became a crucial pedagogical tool for jazz musicians.«³² Dadurch wurde nicht nur die konservierte, sondern auch die live aufgeführte Musik von der Medientechnik beeinflusst, auch ohne dass auf einer Bühne schon Übertragungs- oder Aufnahmetechnik zur Anwendung kam. Denn der Gesang konnte erstmals im Vorfeld mithilfe der Technik vom Musiker selbst kontrolliert und modifiziert werden – eine Anpassung, die durch das Urteil eines Zuhörers anders ausfallen kann als durch das Urteil des Musikers selbst.

Auswirkungen der Technik: Tonträgerkapazität und Frequenzbereich

Sowohl die Revelers als auch die Comedian Harmonists erhoben in ihrer Laufbahn von vornherein den Anspruch, die gesungenen Stücke akustisch zu

²⁸ Ebd., S. 151.

²⁹ Die Comedian Harmonists sangen Kompositionen diverser Komponisten. Die Arrangements schrieben jedoch Erwin Bootz und vor allem Harry Frommerrmann. Vgl. Schmauder, *Irgendwo*, S. 27–62 und Fechner, *Comedian Harmonists*, S. 150, 153 und 269.

³⁰ Dieser Effekt trat unmittelbar nach der Entwicklung der Tonträger auf. So war 1889 in der *Saalezeitung* zu lesen: »Der praktische Werth des Phonographen trat dabei insofern deutlich hervor, daß bei der Wiederholung des Gesanges durch den Apparat der Sängerin Gelegenheit geboten war, ihre eigene Stimme als Zuhörerin aus der Ferne vernehmen, prüfen und kontrollieren zu können.« *Saalezeitung*, 4. Beilage zu Nr. 215 (15.09.1889), zitiert nach Thomas Wilke, »Der Ton läuft. Zur Reproduzierbarkeit historischer Hörräume«, in: *Rundgänge der Mediengeschichte*, hrsg. von Matthias Buch, Florian Hartling und Sebastian Pfau, Wiesbaden 2010, S. 191–203, hier S. 200.

³¹ Roman Cycowski, in: Fechner, *Comedian Harmonists*, S. 169.

³² Katz, *Capturing Sound*, S. 84. Vgl. ebd., S. 77.

konservieren.³³ Dabei spielt unweigerlich die Technik der Medien eine gewisse Rolle. Zunächst soll ein Blick auf die Kapazität der nutzbaren Tonträger geworfen werden. Handelsübliche Schallplatten mit 78 Umdrehungen hatten eine Spielzeit von 3 bis 4 ½ Minuten, wonach sich die zur Konservierung vorgesehene Musik unweigerlich richten musste.³⁴ Somit blieb bei den Comedian Harmonists der Wunsch nach Plattenaufnahmen in einer weiteren Hinsicht nicht ohne Folgen: »Fast alle unsere Nummern waren sehr kurz, höchstens dreieinhalb Minuten, wegen der Länge der Platten«, erinnerte sich Roman Cycowski.³⁵ Musikstücke wurden also gezielt gekürzt beziehungsweise kurze Kompositionen wurden ausgewählt, um das Repertoire sowie die Arrangements der möglichen Aufnahmekapazität anzupassen. Es stand also nicht die Frage im Vordergrund, was aus dem vorhandenen Repertoire akustisch konservierbar war. Vielmehr wurde selektiert, welche Stücke in welcher Gestalt im Hinblick auf aufnahmetechnische Aspekte für das Repertoire geeignet waren. Das Medium Schallplatte hatte für die Musiker also auch aus Kapazitätsgründen einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Auswahl und die Gestaltung ihrer Stücke. Für HistorikerInnen birgt dieser Aspekt heute die Gefahr, das Repertoire von Künstlern wie den Comedian Harmonists ausschließlich aufgrund der vorhandenen Tonaufnahmen zu beurteilen. Was sich nicht auf Platten konserviert wiederfindet, sei es aufgrund der Überlieferung oder wegen tatsächlich ausgebliebenen Tonaufnahmen, wurde nicht gesungen – ein Urteil, das allzu schnell gefällt werden kann und stets überprüft werden sollte.

Inwiefern die Bühnarrangements der Comedian Harmonists im Gegensatz zu den Studioversionen ausgebaut und verlängert wurden, ist noch nicht untersucht und kann nach der bekannten Quellenlage schwer rekonstruiert werden. Sicher ist nur, dass entsprechende Verlängerungen vorgenommen wurden, denn für Bühnenauftritte wurde zusätzlich geprobt, »weil dort viele Extempores vorgesehen waren«³⁶ – so die Erinnerung Roman Cycowskis. Die Auftrittsweise des Ensembles lässt sich beispielsweise in dem Kurzfilm *Kreuzworträtsel* (1931) erkennen, in dem die Comedian Harmonists mitwirkten. Der Film lässt erahnen, dass es sich bei ihren Konzerten nicht um reine Vor-

³³ Zu den Revelers vgl. Art. »Revelers«, in: *Encyclopedia of Recorded Sound*, Bd. 2, hrsg. von Frank Hoffmann und Howard Ferstler, New York u. a. 2005, S. 920.

³⁴ Vgl. dazu Guido Heldt, »Die Ausdehnung des musikalischen Kosmos«, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945*, hrsg. von Albrecht Riethmüller (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 2), Laaber 2006, S. 105–130, hier S. 111.

³⁵ Roman Cycowski, in: Fechner, *Comedian Harmonists*, S. 181.

³⁶ Cycowski, in: Ebd.

tragsabende handelte, sondern dass auch Bühnenkomik und eine amüsante Ausgestaltung der Interpretationen wichtig für das Auftreten des Ensembles waren.³⁷

Neben der Kapazität der Tonträger hatte auch der technisch aufnehmbare Frequenzbereich Einfluss auf die Musik. Hierzu muss noch einmal auf die Revelers zurückgekommen werden. Die Comedian Harmonists, »die als Vokal-Jazzband mit köstlich geschulten Stimmen«³⁸ in aller Munde waren, orientierten sich an einem Gesangsstil, der in Amerika von den Revelers geprägt wurde und gewissermaßen unter dem dort bekannten Vorbild des A-cappella-Barbershop-Quartetts stand.³⁹ Im Jahr 1917 wurde auf Wunsch der Plattenfirma Victor Records das Gesangsquartett Shannon Four gegründet, aus welchem 1925 die Revelers hervorgingen. Diese Ensembles verfolgten musikalisch leicht unterschiedliche Wege: »The Shannon Four sang a more traditional quartet style; the Revelers a jazzy modern style.«⁴⁰ Letztere passeten sich somit den neuen, vom Jazz beeinflussten Stilen und Geschmacksrichtungen an und versuchten sich an einem »new quartet style, informal and swinging«⁴¹. Während die traditionelleren Songs der Shannon Four durchaus von mehreren Instrumenten begleitet wurden, sangen die Revelers mit einem Pianisten. Einen Anreiz hierzu könnte die Medientechnik gegeben haben: Der eigentlich instrumental gespielte Jazz gewann in dieser Zeit an Popularität, wurde durchaus auf Schallplatten gepresst, stieß aber in Bezug auf die ebenso beliebte Praxis der Schallkonservierung an technische Grenzen. Mark Katz bringt das Problem auf den Punkt: »[T]he range of sounds that acoustic and early electrical equipment could capture was much narrower than the range of sound that jazz bands produced.«⁴² Gerade aufgrund hoher Frequenzen und zu starker (oder zu schwacher) Schallpegel waren vor allem Violine, Kontrabass, Klavier und Schlagzeug schlecht zu konservieren.⁴³ Somit war klar: »If jazz

³⁷ Vgl. dazu etwa abgedruckte Szenenfotos in Czada/Große, *Comedian Harmonists*, S. 189. Ein Ausschnitt des Films findet sich beispielsweise auf *Comedian Harmonists – Veronika, der Lenz ist da – Montage mit Realfilm*, youtube.com, <http://www.youtube.com/watch?v=OILzMbcmZFA> (14.08.2011).

³⁸ Leipziger Neuste Nachrichten (27.12.1929), zitiert nach Czada/Große, *Comedian Harmonists*, S. 46.

³⁹ Zur Entstehung des *barbershop-sound* vgl. Frédéric Döhl, »... that old barbershop sound«. *Die Entstehung einer Tradition amerikanischer A-cappella-Musik* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 65), Stuttgart 2009.

⁴⁰ Art. »Shannon Four«, in: *Encyclopedia of Recorded Sound*, S. 986.

⁴¹ Art. »Revelers«, in: *Encyclopedia of Recorded Sound*, S. 920.

⁴² Katz, *Capturing Sound*, S. 81.

⁴³ Vgl. ebd., S. 81–83 und Heldt, »Die Ausdehnung«, S. 109–111.

musicians wanted to record in those early years, they had to come to terms with the peculiar traits of the technology.«⁴⁴ Oder – um diesen Gedanken fortzuführen – sie gründeten ein Jazz-Gesangsensemble.

Daher ist es denkbar, dass die Revelers mit ihrer Idee, ein vokales Jazzensemble zu gründen, zwar an eine bekannte und beliebte Art der Gesangsformation anknüpften, die Instrumente aber weitgehend durch vokale Instrumenten-Imitationen sowie neue Gesangsarrangements ersetzten und so die technischen Defizite umgingen. Denn für Schallplattenaufnahmen war bedingt durch die Aufnahmetechnik ein leises, moderates Singen erforderlich, um kein Übersteuern zu verursachen.⁴⁵ Wie Robert Biberti verdeutlicht, hatte dies unweigerlich Einfluss auf die Arbeit der Musiker sowie auf deren Gesang: »In der Mitte des Raumes stand ein mächtiges Marmormikrophon, darüber hing ein rundes Instrument mit einem großen Zeiger, den man ständig im Auge behalten mußte. Er zeigte die jeweilige Lautstärke des Vortragenden an und man mußte diese ununterbrochen so regeln, daß er nicht über eine deutlich sichtbare Marke ausschlug.«⁴⁶

Mit dem Festhalten an einer Jazzgesangsformation »konservierte« man – trotz steigender technischer Möglichkeiten im Zuge der Entwicklung elektroakustischer Aufnahmeverfahren – ab 1925 einen Gesangsstil, der von den Defiziten der Medientechnologie möglicherweise mit beeinflusst wurde.⁴⁷ Die Comedian Harmonists machten zwar ab 1929 einige Aufnahmen mit Orchesterbegleitung,⁴⁸

⁴⁴ Katz, *Capturing Sound*, S. 73.

⁴⁵ Vgl. Martin Pfeleiderer, »Stimmen populärer Musik. Vokale Gestaltungsmittel und Aspekte der Rezeption«, in: *Musikalische Akustik, Neurokognition und Musikpsychologie. Aktuelle Forschung der Systematischen Musikwissenschaft am Institut für Musikwissenschaft, Universität Hamburg* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 25), Frankfurt am Main 2009, S. 233–274, hier S. 250f.

⁴⁶ Robert Biberti, in: Fechner, *Comedian Harmonists*, S. 179f.

⁴⁷ Jürgen Kesting verdeutlichte bereits die manipulative Kraft der Medien. Es bestehe »kein Zweifel, daß sich der vom musikalischen Verismo geprägte Epochenstil [Carusos, Anm. d. Verf.] durch die Schallplatte auf Jahrzehnte hin fortsetzte; daß er förmlich in der Imitation erstarrte und daß andere, ältere Formen des Singens, geborgen in Aufnahmen von Adelina Patti« in Vergessenheit gerieten. Jürgen Kesting, *Die großen Sänger des 20. Jahrhunderts*, München 1993, S. 9. Mark Katz weist zudem auf das Verschwinden der Zymbal und die wachsende Bedeutung der Klarinette in der Klezmermusik hin, was ebenfalls als Reaktion auf technische Gegebenheiten einzustufen ist. Vgl. Katz, *Capturing Sound*, S. 39.

⁴⁸ Beispielsweise *Baby, du hast dich verändert* (1929) mit Dajos Béla und seinem Orchester. Vgl. Comedian Harmonists, *Baby du hast dich verändert*, mit dem Orchester Dajos Béla, Musik: Harry Ralton, Text: Fritz Rotter, Odeon O-2870 (1929) und Schmauder, *Irgendwo*, S. 32. Die steigenden technischen Möglichkeiten mit der Entwicklung und allmählichen Durchsetzung der elektroakustischen

diese bildeten aber die Ausnahme. Vielmehr passten sie sich dem von den Revelers vermittelten Prinzip der Klavierbegleitung und dem neuen intimen Singen, auch crooning genannt,⁴⁹ an – aus einer Not wurde gewissermaßen eine Tugend. Das Prinzip der Instrumenten-Imitation wurde außerdem auf der Bühne als Extempore eingesetzt und beispielsweise in *Gassenhauer* (1931) filmisch thematisiert. Die Comedian Harmonists sangen dort die Instrumentenstimmen aus dem Off, während die Schauspieler vor der Kamera so taten, als würden sie Instrumente imitieren.

Baby, du hast dich verändert – Fazit

Auditive Speicherungs- und Distributionsverfahren wurden bereits in den 1920er-Jahren (und früher), das heißt relativ schnell nach deren Entwicklung, wirtschaftlich und musikalisch genutzt. Wie es das Beispiel der Comedian Harmonists zeigt, hatte dies unweigerlich eine Beeinflussung musikalischer Inhalte und des musikalischen Schaffens zur Folge. Dies geschah nicht nur aufgrund der Vorteile, welche der technische Fortschritt der Musikkultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts brachte, wie der Möglichkeit, spezifische Stimmen zu reproduzieren und diese geografisch und zeitlich ungebunden als Vorbild zu manifestieren.

Wie gezeigt wurde, konnten auch bestimmte technische Defizite zur Bereicherung des musikalischen Repertoires beitragen, denn anfängliche Probleme mit dem konservierbaren Frequenzbereich sowie mit der Kapazität der Medien blieben nicht ohne Auswirkungen auf das Schaffen der Künstler. Die Comedian Harmonists konservierten einen Gesangsstil, dessen Ursprung von technischen Defiziten mitgeprägt war, obwohl sie in einer Zeit steigender technischer Möglichkeiten produzierten. Medien waren also von Beginn an nicht »nur« Mittel zur Reproduktion und Distribution von Musik, sondern inspirierten auch zu spezifischen Ensemblegründungen, beeinflussten (durch Vor- und Nachteile) den musikalischen Inhalt und wirkten konservierend in Bezug auf Stimmen und Stile. »Jazz did not, however, collapse under the weight of these strictures; it in fact thrived in response to the demands and

Aufnahme Mitte der 1920er-Jahre, welche im Vergleich zum Trichteraufnahmeverfahren ein intimeres Singen und differenzierteres Abnehmen der Instrumente ermöglichte, darf hierbei nicht überbewertet werden. Zum einen setzte sich die Technik erst allmählich durch, zum anderen war es nach wie vor schwer, Nebengeräusche zu vermeiden. Vgl. Heldt, »Die Ausdehnung«, S. 110 und Katz, *Capturing Sound*, S. 40 und 81–83.

⁴⁹ Vgl. Pfeleiderer, »Stimmen populärer Musik«, S. 253.

challenges of the technology«⁵⁰ – so auch das Fazit von Mark Katz zu den »phonograph effects«.

Wie es das Beispiel der Comedian Harmonists zeigt, besteht der Einfluss von Medientechnik auf Musik aber nicht als Phänomen einer »hoch entwickelten« Audio- und Medientechnologie, sondern setzte nahezu unmittelbar mit der Existenz auditiver Speicherungs- und Distributionsverfahren ein. Wie intensiv die Medien die musikalische Arbeit beeinflussen konnten, machte Robert Biberti deutlich: »Ja, diese Platten waren unsere Richtschnur, sie waren das, was zu erreichen, oder wenigstens teilweise zu erreichen unser höchstes Ziel war. Immer wieder haben wir die Platten auf unseren Proben gehört [...].«⁵¹ Daraus ergaben sich unzählige »phonograph effects«, welche sich seit dem Bestehen auditiver Medien in vielfacher Weise in der Musikkultur bemerkbar machten und die im Fall der Comedian Harmonists, die stark auf Bühnen vertreten waren, vom technisch-auditiven Medium auf die Konzertbühne übertragen wurden.

⁵⁰ Katz, *Capturing Sound*, S. 84.

⁵¹ Robert Biberti, in: Fechner, *Comedian Harmonists*, S. 151.