

Achtung, Aufnahme!

Die Klangwelten von **Herbert von Karajan** einzufangen oblag vor allem zwei maßgeblichen Toningenieuren: Wolfgang Güllich und Günter Hermanns. Über ihre Arbeit für den Maestro berichtet Eric Schulz.

Alles begann am 29. September 1944 in Berlin. Mittels dreier Neumann-Mikrofone vom Typ CMV 3, bestückt mit der legendären und noch bis in die neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts hergestellten M7-Kapsel, bezog der Oberingenieur Helmut Krüger im großen Sendesaal 1 in der Masurenallee den Ton für die erste Stereo-Aufnahme Herbert von Karajans. In Berlin schon fast Routine, war man dabei weltweit der Zeit um mindestens zehn Jahre voraus. Der Klang der Preußischen Staatskapelle mit dem letzten Satz der achten Sinfonie von Anton Bruckner wurde dabei unter Anwendung der Hochfrequenz-Vormagnetisierung aufgezeichnet, einer bahnbrechenden Erfindung aus dem Berliner Haus des Rundfunks. – Ihr sollte das analoge Tonband über vier Jahrzehnte seine konkurrenzlose Qualität verdanken.

Karajan, der einiges von Aufnahmetechnik verstand, war sich vermutlich schon früh darüber im Klaren, dass seine Klangvorstellungen bei der Fixierung auf Tonträgern in besonderer Weise vom technischen Stand der Dinge abhingen. Sein farbtintensiver und in der Dynamik äußerst differenzierter Klang verlangte ge-

radezu nach der räumlichen Abbildung des Zweikanaltons. Es war immer auch ein Klang für das „Auge des Gehöres“ im Sinne Richard Wagners, ein stark visuell geprägtes Tonbild, zu dessen Hervorbringung Karajan, der gleichsam mit den Ohren Sehende, gerne die Augen schloss. Die Klangwunder, die er vollbrachte und auf die er sich verstand wie keiner sonst, waren wesentlicher Bestandteil dessen, wofür er verehrt wurde.

Unter den ersten Stereo-Aufnahmen, die Karajan nach dem Krieg machte, befand sich wiederum die achte Sinfonie von Bruckner. Toningenieur war diesmal Horst Lindner von der Electrola, der zu den im Frühjahr 1957 stattfindenden Sitzungen einen tüchtigen Auszubildenden mitbrachte.

Karajan, der mit den Ohren Sehende, schloss beim Hören gern die Augen

Der junge Mann erwies sich in den Folgejahren als außerordentlich befähigt und sollte von 1970 an, Karajan war gerade nach längerer Pause zu EMI zurückgekehrt, derjenige sein, welcher auf nahezu sämtlichen Aufnahmen des Dirigenten bei dieser Firma im wahrsten Sinne des Wortes

den Ton angab. Die Rede ist von Wolfgang Güllich. Wer sich heute mit Karajans Vermächtnis auf Tonträgern befasst, kommt an ihm nicht vorbei. Wesentliches Merkmal seiner Aufnahmen ist die großzügige Entfaltung des Klangs im Raum. Die Balance, Karajans berühmter Mischklang, ist bei Güllich daher in der Regel besser nachvollziehbar als bei den Aufnahmen, die Karajan parallel für Deutsche Grammophon machte. Dort wiederum betreute von 1961 an bis zum Schluss der von Karajan hochgeschätzte Günter Hermanns fast alle seiner Produktionen. Michel Glotz, enger Freund Karajans und Aufnahmeleiter bei unzähligen Projekten sowohl bei EMI als auch bei Deutsche Grammophon, berichtet, dass Karajan

seines Wissens keine Präferenz für einen von beiden Toningenieuren hegte, dass vielmehr alles vom jeweiligen Werk abhing und natürlich auch vom jeweiligen Lebensabschnitt des Dirigenten.

Bemerkenswert ist, dass beide Toningenieure völlig unterschiedliche klangästheti-

sche Auffassungen vertraten. Nach Aussage von Michel Glotz hatte Güllich „einen direkteren Ansatz, einfach und analytisch, weniger reflektiert als der von Hermanns“. Güllich selbst gibt an, dass bei der Konkurrenz „ungefähr doppelt so viele“ Mikrofone zum Einsatz kamen. Das Resultat ist zwangsläufig sehr unterschiedlich, da der Klang näher am Instrument abgenommen wird, je mehr Mikrofone Verwendung finden. Zudem kommen in diesem Fall punktuell aufnehmende Nierenmikrofone eher zur Anwendung als raumgreifende Kugelmikrofone: „Das ist der Hauptunterschied: Ich bin weit weg mit Kugeln, und Günter Hermanns ist nah dran mit Nieren“, fasst Güllich den Sachverhalt zusammen. Im Ergeb-

nis geben seine Aufnahmen eher den Klang wieder, wie er vom Zuschauerraum aus zu hören war. Die Aufnahmen von Günter Hermanns enthalten im Kontrast dazu weniger Rauminformation und wirken deshalb nicht nur direkter, sondern auch ausgezogener. Die Lautsprecher



Foto: Siegfried Lauterwasser/Henschel

Der Meister 1973 im Studio: Herbert von Karajan war an allen technischen Neuerungen im Bereich der Aufnahmetechnik interessiert und zählte auch zu den wichtigsten Protagonisten bei der Einführung der CD.

bilden die Instrumente nicht einfach ab, sondern werden regelrecht selbst zum Orchester. Insbesondere bei einer Wiedergabe unter Studiobedingungen ist diese Unmittelbarkeit bezeichnend.

Musikalische Interpretation und Klang sind auf Tonträgern untrennbar miteinander verknüpft. Das ist eine Tatsache. Man kann sie als Musiker ignorieren und dennoch gute Schallplatten machen. Karajan allerdings war sich der künstlerischen Eigenständigkeit, die einer Tonaufnahme zwangsläufig zukommt, bewusst. Der Umstand, dass er sehr unterschiedliche Klangkonzepte nebeneinander gelten ließ, bezeugt, dass er sich darüber im Klaren war, dass der Klang seiner Aufnahmen Teil der Interpretation ist – mehr noch, dass er der Arbeit seiner Toningenieteure einen künstlerischen Wert beimaß.

„Ich habe immer Aufnahmen für mich gemacht. Die Berliner Philharmoniker unter Herbert von Karajan spielen für Wolfgang Gülich. Das war mein Credo. Ich war völlig frei und habe gemacht, was ich wollte.“ Gülichs Worte künden von Eigenständigkeit – einer Eigenschaft, zu der Arbeitgeber aufgrund der Nähe zur Eigenmächtigkeit ein ambivalentes Verhältnis pflegen. So gab es zum Beispiel immer wieder Diskussionen, weil Gülich Chor und Solisten gerne in den Hintergrund rückte: „Das ist einer von den Punkten, wo ich mit Karajan einer Meinung war. Es ist immer Berliner Philharmoniker plus Solisten bei meinen Aufnahmen. Ich mochte das einfach so.“ Als Gülich bei einer Sitzung mit Schuberts achter Sinfonie einmal „trotz eklatanten Krachens in einem Mikro“ die Bänder weiterlau-

fen ließ, gab es sogar einen Eintrag in die Personalakte: „Bei dieser Aufnahme saß Rostropowitsch als Gast im Zuschauerraum, und Karajan wusste das. Er zelebrierte die ‚Unvollendete‘ für ihn. Aus diesem Grund habe ich nicht abgebrochen.“ Zu dieser Geschichte passt ein Satz, den man von einem Toningenieur nicht unbedingt erwartet, den Gülich im Gespräch allerdings oft wiederholt: „Entscheidend ist, was vor dem Mikro passiert. Es muss von draußen kommen, nicht vom Mischpult.“

Das fängt bei der Orchesteraufstellung an, bei der er grundsätzlich mitredete. Er achtete beispielsweise darauf, dass die Blechbläser verteilt waren. Für die Pauken wiederum hatte er in Berlin eine spezielle Aufstellung: „Ich habe die aus der normalen Position geholt, vor das Blech, quasi hinter die Celli, so dass

man kein Mikrofon hinstellen musste, was ich hasse.“

Es gehört zu den Prinzipien von Wolfgang Gülich, dass die Technik niemals zum Selbstzweck werden darf. Vielleicht haben ihn die Erfahrungen mit der desaströsen Quadrophonie-Technik in den 1970er Jahren in dieser Hinsicht besonders wachsam gemacht: „EMI hatte sich entschieden, es zu machen. Wir haben es bis zum Exzess getrieben, besonders bei der Electrola, mit Dialogen von hinten, mit Holzbläsern von hinten oder bei Opernaufnahmen dem Chor von hinten und so fort. Es war ein Irrweg, generell.“ Karajan ließ ihm allerdings auch in dieser Hinsicht freie Hand: „Er hat sich dafür überhaupt nicht interessiert. Für solche Spielereien schon gar nicht.“ Von der heute weit verbreiteten Praxis, Musik im Fünfkanalton aufzunehmen, hält Gü-



**Herbert von Karajan und seine
Tonmeister: oben mit Wolfgang Güllich
und unten mit Günter Hermanns (2.v.l.).**

Foto: Siegfried Lauterwasser/EMI

Foto: Arthur Umboh/DG

lich nicht viel. Stereo ist und bleibt für ihn das Optimum: „Ich habe nur zwei Ohren. Punkt. Wir müssen zum Ursprung zurück, zur Musik.“

Insbesondere die Aufnahmen Herbert von Karajans hat immer wieder der Vorwurf getroffen, sie hätten sich besonders weit von diesem Ursprung, von der Musik, entfernt. Angeblich ist die Dynamik bei seinen Einspielungen größer als im Konzertsaal. Bei leisen Passagen sei kaum etwas zu hören, wohingegen man bei lauten Stellen die Lautstärke nach unten korrigieren müsse. Wie so oft ist auch in diesem Fall der Befund richtig, die Diagnose aber falsch. Allzu häufig vergisst man, dass der größte Manipulator bei der Wiedergabe einer Tonaufnahme nicht die Aufnahme selbst, sondern die meist unzureichende Wiedergabeapparatur ist. Wahr ist, dass bei vielen

Die Dynamik ist bei vielen Karajan-Aufnahmen größer als anderswo

Karajan-Aufnahmen die Dynamik größer ist als anderswo. Das hat zweierlei Gründe. Erstens war die dynamische Bandbreite bei Karajan tatsächlich besonders groß, und zweitens erwartete er, dass seine Aufnahmen diese so weit wie möglich wiedergeben: „Er wollte eigentlich eine natürliche Dynamik über die Platte rüberbringen, und das geht nicht. Es ist immer noch so, dass im Konzertsaal die Dynamik größer ist als auf jedem Tonträger. Und auf dem Tonträger, wo es so ist wie im Konzertsaal, hören Sie nichts. Das war schon immer so, und das wird auch so bleiben. Das ist ein Grundproblem. Karajan wollte eigentlich immer noch ein bisschen weniger. Ich

habe ihn dann manchmal gebremst, aber er hat es dann doch wieder leise gespielt. Wir haben es dann ein bisschen angehoben, aber ich habe durchaus wirklich auch schon teilweise zu viel Dynamik“, so die Erklärung zu diesem Thema von Wolfgang Güllich, die nicht mehr und nicht weniger besagt, als dass Karajan generell in Bezug auf die dynamische Bandbreite in Wahrheit weniger Manipulation wünschte, als aus wiedergabetechnischen Gründen geboten ist.

Mit Manipulation von tatsächlich fragwürdiger Natur hat man es zu tun, wenn es um die Remasterings von analogen und digitalen Mehrspuraufnahmen geht. Im Falle Ka-

wurden Neuauflagen dort weitestgehend ohne die Beteiligung von Hermanns produziert. Was er, der im Herbst 2006 starb, von den Neuabmischungen seiner Aufnahmen gehalten haben mag, lässt sich im Einzelnen nicht mehr nachvollziehen. Sicherlich jedoch wird er, wie alle „Ehemaligen“, mit denen man sich über diese Frage unterhält, das gängige und künstlerisch durchaus fragwürdige Verfahren kritisch beurteilt haben.

Insbesondere dann, wenn es um Aufnahmen geht, bei denen auf der Suche nach dem richtigen Klang besonders viel Zeit und Mühe investiert wurde. Beethovens neunte Sinfonie in der Aufnahme von 1976

rajans betrifft das die meisten Aufnahmen seit 1973 (vorher nahm man ein- bzw. zweispurig auf), deren Masterbänder inzwischen neu abgemischt wurden: „Das Dilemma ist“, so Wolfgang Güllich, „dass die Remasterings in der Regel von jemandem gemacht werden, der nicht bei der Aufnahme dabei war. In meinem Fall war es nicht so. Ich habe meine Aufnahmen bis zu meinem Ausscheiden 1996 selbst remastert. Ich halte es nicht für gut, wenn da Leute dran rumfummeln, die die Interpreten nicht kennen.“ Bei Karajans Hausfirma, der Deutschen Grammophon, war es bis zur Pensionierung von Günter Hermanns Anfang der 1990er Jahre ähnlich. Seitdem jedoch

zum Beispiel. Es ist vielleicht nicht die aufregendste unter Karajans Deutungen dieses Werkes, sicher aber die in sich geschlossenste. Diese Einspielung ist gegenwärtig in nicht weniger als drei Stereo-Mischungen (sowie einer Fünfkana-Fassung) erhältlich, die sich sehr deutlich voneinander unterscheiden; so deutlich, dass man stellenweise meinen könnte, man habe es mit verschiedenen Aufnahmen zu tun.

Stammt die erste Mischung für CD noch hörbar von Günter Hermanns selbst, so gehen die Versionen von 2002 (DG 471 6402) und 2003 (DG 474 2602 und DG 477 6325) ganz eigene Wege. Bei Letzterer haben sich zudem ärgerliche Fehler eingeschlichen: ein stö-

RACHMANINOFF

ALEXANDER WARENBERG

KLAVIERKONZERT "NR. 5"

NACH RACHMANINOFF, SYMPHONIE NR. 2 E-MOLL OP. 27

ALS KLAVIERKONZERT ARRANGIERT

VON ALEXANDER WARENBERG

(Verlag: Boosey & Hawkes)

WELT PREMIERE EINSPIELUNG

WOLFRAM SCHMITT-LEONARDY

JANÁČEK PHILHARMONIC ORCHESTRA

THEODORE KUCHAR



Artikel-Nr.: MMK8900

CD-TIPP VOM 15.02.2008, BAYERN 4 KLASSIK

... Eine Arbeit, der er mit großem Fingerspitzengefühl und fundierter Kennerschaft des Rachmaninowschen Werkes nachgekommen ist. Am Ende steht nun also ein Klavierkonzert, das viel Rachmaninow belässt, einiges an Warenberg integriert und doch meint man immer wieder erstaunt, es könnte auch in toto von Rachmaninow stammen. Besser konnte Warenberg den Geist nicht treffen...

(Ursula Adamski-Stormer, Bayer 4 Klassik 15.02.2008)

„Ich finde die Bearbeitung wunderbar! Sie ist sehr pianistisch und stilgerecht geschrieben.“

Februar 2008, Dafydd Ilywelyn (Gründungsmitglied von Supertramp)

rendes Echo über dem Bass-Solo, wenig später eine Tonspur, die versehentlich isoliert in den linken Kanal gelangt und plötzlich wieder in die Mitte springt, und schließlich vor dem Marsch „wandernde“ Pauken, von links außen durch die Mitte hinüber in den rechten Kanal! Dem gegenüber steht natürlich auch die ein oder andere mustergültige Neuauflage: Karajans legendäre Aufnahme der „Alpensinfonie“ beispielsweise ist in der aktuellen Ausgabe sowohl klangtechnisch als auch in der Abmischung gelungener als die Erstveröffentlichung. Mit vielen anderen Mischungen würde Günter Hermanns, der sehr genau und gewissenhaft arbeitete, vermutlich jedoch nicht glücklich gewesen sein. Er besaß jedenfalls „ein unglaubliches Gespür für Klang“, wie Hans Weber, langjähriger Aufnahmeleiter im Karajan-Team berichtet, „und er hatte eigentlich immer Ideen. Wenn alles ratlos war, Hermanns wusste dann irgendetwas, machte etwas.“

Vielleicht würde sein Rat in diesem Fall lauten, der Technik niemals die Möglichkeit einzuräumen, sich auf Kosten des künstlerischen Ergebnisses zu profilieren. Karajan selbst würde das wohl unterschreiben. Der Dirigent war Perfektionist, aber kein Technokrat. Wolfgang Gülich erinnert sich: „Er wollte einen Klang hören wie von seinem Platz aus, wie jeder Dirigent. Die Tonaufnahme war für ihn immer eine Interpretation im Konzertsaal. Da war nichts anders.“ Tatsächlich widersetzte Karajan sich bei den Aufnahmesitzun-

gen sogar den üblichen Korrekturen: „Er hasste es! Das hat eben nichts mit Musik zu tun. Es war ihm im Prinzip egal, solange es nicht eklatant war.“

Hin und wieder war der normalerweise sehr ökonomisch arbeitende Karajan allerdings mit einem Ehrgeiz bei der Sache, der jede Kalkulation sprengte. – So etwa bei der Aufnahme von Debussys Oper „Pelléas et Mélisande“, die Wolfgang Gülich betreute: „Er hat das Orchester auf Pianissimo getrimmt, allein zehn Sitzungen nur Proben, eine immense Anzahl.“ Hinterher sandte ein glücklicher Karajan per Telegramm denkwürdige Worte: „Wenn Sie sich die Bänder von ‚Pelléas et Mélisande‘ anhören, werden Sie verstehen, warum ich diese Arbeit für meine beste Aufnahme in 40 Jahren halte.“

Zehn Jahre später, im November 1988, machte Karajan in Wien seine letzte herausragende Aufnahme, diesmal meisterhaft eingefangen von Günter Hermanns. Es ist die bedeutendste unter Karajans Einspielungen jenes Werkes, welches er 44 Jahre zuvor zum ersten Mal aufgezeichnet hatte, inmitten des totalen Krieges und bereits in Teilen stereophon: Bruckners Sinfonie Nr. 8 in c-Moll. Nach seinem letzten Konzert mit diesem Stück im Februar 1989 zeigte sich der Dirigent tief bewegt: „Ich weiß nicht, wer oder was es war, ich jedenfalls war das nicht.“ Ein Wunder lebt von denen, die es bestaunen. Das „Wunder Karajan“ sucht bis heute unzählige Menschen heim.