

Komponist und Schallplatte

Vor dreißig Jahren wurde bei einer Trauerfeier für Karl Kraus in Wien eine Schallplatte gespielt, auf die der Dahingegangene zwei seiner Gedichte aufgesprochen hatte. In meiner Ansprache leitete ich diese Darbietung mit den folgenden Sätzen ein:

„Sein Wort ist nicht gestorben, es tönt uns fort und fort in jener magischen Maschine, durch welche die ratio des Erfinders zum Requisite der neuen Geisterbeschwörung wurde. Die glänzende schwarze Platte, von der uns seine körperlose Stimme, Luftgeist der ewigen Sprachgestalt, antönen wird, erweckt die Vorstellung, als wäre seine Handschrift, die im Alter immer kleiner und chiffrehafter wurde, vollends eingeschrumpft in jene geheimnisvoll undeutbaren Rillen, aus denen die kalte, scharfe Nadel die lebendige, warme Stimme hervorzaubern wird, als wäre hier der Endzustand erreicht, in wel-

chem Sprache und Schrift in eins zusammenfallen, indem gerade das Sprechen jene hieras glyphides, jene heiligen Kerben in das Material gegraben hat, deren Inhalt im früheren Leben erst in den Hieroglyphen der Hand festgehalten sein mußte, ehe es Laut werden konnte.“

Das Zusammenfallen von Schrift und Ton, von Aufschreibung und klanglicher Wirklichkeit ist jener Aspekt aller Formen mechanisierter Musikproduktion, der den Komponisten mehr als alle anderen interessiert. Die Möglichkeit, die aufgezeichnete Gestalt des im Geiste Geschaffenen unmittelbar in das klangerzeugende Medium zu übersetzen, schwebt ihm als Idealfall vor. Schon 1938 spintisierte ich in meinem in Amerika erschienenen Buch „Music Here and Now“, daß es technisch wohl unmöglich wäre, von Musik erfüllte Rillen direkt in das Platten-

material zu graben (etwa so, wie man früher klangerzeugende Lochmuster in die Pianola-Rollen stanzen konnte, was ja einige Komponisten auch getan haben), daß uns aber die Tonfilmingenieure vielleicht mit einem beweglichen Lichtpinsel beschenken würden, mit dem man klangbedeutende Kurven auf den Tonstreifen würde einzeichnen können. Genau das wurde auch ein paar Jahre später in Kanada auf experimenteller Basis ausprobiert. Die Erfindung des Tonbandes und die ungeahnte Entwicklung der elektronischen Klangerzeugungsmaschinerie hat so phänomenale Resultate erzielt, daß alle anderen Möglichkeiten einer Integration von Komposition und Wiedergabe aufgegeben wurden. Wenn das primäre Vehikel des Komponisten, der seine Gedanken im elektronischen Medium zu tönender Wirklichkeit werden läßt, das magnetische Tonband ist,



„Koordinator“ seines Werkes: Ernst Krenek bei der Aufführung seines „Fibonacci-Mobile“; es spielten Mitglieder des Berliner Philharmonischen Oktetts und die Pianisten Lothar Broddack und Horst Göbel

Ernst Krenek Festvortrag zur Verleihung des Preises der deutschen Schallplattenkritik 1966 in Berlin



so hat auch für ihn die Schallplatte große Bedeutung, da erst die Übertragung der Musik von dem vergänglichen Tonstreifen auf die metallene Matrix dem Werk eine nach menschlichem Ermessen unbegrenzte Lebensdauer gewährt.

Mag also die Schaffung von Musik im elektronischen Gebiet in gewisser Hinsicht ein Idealfall sein, so bleibt sie doch zunächst, und wohl für die absehbare Zukunft, ein Grenzfall. Der Komponist hat geschrieben und schreibt viele Werke, die menschliche Interpreten erfordern, und er wünscht, auch diese Arbeiten auf Schallplatten verewigt zu sehen. Seine Einstellung gegenüber diesem Medium zeigt allerdings viele Schattierungen. In einer Rundfrage, die vor einiger Zeit von der amerikanischen Zeitschrift "High Fidelity" veranstaltet wurde, äußerte sich der Komponist Aaron Copland wie folgt: „Für mich ist das Wichtigste das Element des Zufalls, der einer direkten Aufführung innewohnt. Der sehr große Nachteil des aufgenommenen Klanges ist, daß er immer gleich bleibt. Ganz gleich, wie wunderbar eine Aufnahme ist. Ich weiß, daß ich nicht damit leben könnte — nicht einmal, wenn es meine eigene Musik ist.“ Dagegen Milton Babbitt, ein Vorkämpfer der elektronischen Musik in Amerika: „Ich kann es nicht glauben, daß Leute wirklich vorziehen, in einen Konzertsaal zu gehen mit intellektuell, sozial und physisch quälenden Begleitumständen, wo sie nicht die Möglichkeit haben, etwas, das ihnen entgangen ist, zu wiederholen, während sie unter den bequemsten und anregendsten Bedingungen zu Hause sitzen und die Musik hören könnten, wie sie es wünschen. Ich kann mir nicht vorstellen, was heute das Schicksal der Literatur wäre, wenn man sich in einem unangenehmen Saal versammeln und Romane auf einem Bildschirm projiziert lesen müßte.“ Soweit Babbitt. Für mich selbst darf ich sagen, daß ich mit ihm vollkommen übereinstimme. Daß Neue Musik schwieriger aufzufassen ist als traditionelle Musik und daher ungeteilte Aufmerksamkeit und günstige Disposition des Hörers erfordert, ist eine gegebene Tatsache. Daß die Atmosphäre des Konzertsaales dazu nicht förderlich ist, versteht sich gleichfalls von selbst...

Die beste Wiedergabe

Die nächste Frage ist, welche Wiedergabe seines Werkes der Komponist, der das Medium als solches bejaht, auf der Schallplatte verewigt zu sehen wünscht. Die Antwort scheint einfach genug: Natürlich die

beste. Welche aber ist die beste? Wiederum bietet sich eine einfache Antwort an: Eine vom Komponisten selbst gespielte, geleitete oder von ihm sanktionierte Aufführung. Die Meinungen darüber, ob Komponisten ihre Werke selbst spielen oder dirigieren sollen, sind bekanntlich geteilt. Ein Grundsatz läßt sich kaum aufstellen. Manche Komponisten machen es besser, andere wieder nicht so gut. Ein adäquates Maß von technischer Befähigung vorausgesetzt, wird die Wiedergabe des Werkes durch seinen Urheber enthüllen, was ihm wesentlich erschien, und das ist immerhin von einigem Interesse.

Im allgemeinen wird dieser Komponist aber weit davon entfernt sein, zu behaupten, daß seine Wiedergabe die absolut einzig richtige sei. Es sind immer die Interpreten, die unduldsam und streitsüchtig sind, wenn es zu einer Diskussion sogenannter Auffassungen kommt. Man kann das vielleicht verstehen, weil sie miteinander im Wettbewerb stehen, so daß jeder einzelne für seine Geltung fürchten muß, wenn sich die Auffassung seines Konkurrenten durchsetzen sollte. Der Komponist hat keine solchen Bedenken und kann, zur großen Überraschung seiner Interpreten, voneinander (innerhalb gewisser Grenzen natürlich) abweichende Darstellungen seines Werkes nicht nur tolerieren, sondern sogar genießen. Das bedeutet nicht, daß er konfus ist und nicht weiß, was er will, sondern es ist ein Ausdruck der Tatsache, daß bedeutende Werke eine Vielfalt von Aspekten in sich bergen, die sich zu verschiedenen Zeiten verschiedenen Betrachtern in verschiedenen Betonungen enthüllen. Daß die Festhaltung der Wiedergabe durch den Komponisten auf Schallplatten solche Autorität ausstrahlen sollte, daß sie zukünftigen Aufführungen durch andere Dirigenten im Wege stehen würde, ist unwahrscheinlich. Dazu sagt Goddard Lieberson, der Präsident der amerikanischen Columbia: „Des Komponisten Dokumentierung seiner Musik auf Platten wird auf deren Interpretierung in kommenden Generationen nicht hemmend einwirken. Zunächst einmal habe ich noch nie einen Dirigenten mit Hemmungen gesehen, und zweitens wird er der vom Komponisten gebotenen Version nicht mehr Beachtung schenken als den Weisungen der von ihm geschriebenen Partitur.“

Konzert und Studio

Daß die Frage, ob ein Werk während einer öffentlichen Konzertaufführung oder im Studio aufgenommen werden soll, überhaupt

existiert, kann den Komponisten nur wundernehmen. Die Lebendigkeit und der Schwung, die elektrisierende Atmosphäre, die einer inspirierten Aufführung nachgesagt werden, kommen auf der Schallplatte nur noch auf ein Minimum reduziert zur Geltung, wenn überhaupt... Um so auffällender bleiben ihre natürlichen Schwächen erhalten, nämlich jener Zufall, den Copland so wichtig findet, daß er ihn nicht missen möchte. Gewiß, in einer Direkt-Aufführung mag vielleicht eine Steigerung besser gelingen, eine Fermate wirkungsvoller gehalten werden, als es geplant war — also durch Zufall —, aber durch Zufall wird es auch verwaschene, wacklige Einsätze geben, in der Hitze des Gefechts verlorene Nebenstimmen, dubiose Töne in den hohen Blechbläsern, unpräzise Pizzicati und vielleicht noch Ärgeres.

Wenn also eine sorgfältig kontrollierte Aufnahme im Studio vorzuziehen ist, so erhebt sich sofort die Frage, wie sie nun vor sich gehen soll. Soll man versuchen, das ganze Werk in einem Zug durchzuspielen und aufzunehmen, indem man die Bedingungen der öffentlichen Aufführung beibehält, ohne deren Nachteile, wie Störungen durch Saalgeräusche und dergleichen, in Kauf nehmen zu müssen, oder soll man das Werk stückweise aufnehmen? Wiederum wird der Komponist der zweiten Methode zuneigen, da sie ihm einen höheren Grad von Zuverlässigkeit in der Erreichung einer perfekten Darstellung des Werkes zu gewährleisten scheint. Gewiß ist das Durchspielen von Anfang bis zum Ende nicht unmöglich und kann besonders bei kürzeren Werken oft genug gelingen. Doch ist es im allgemeinen viel sicherer, das Werk sorgfältig in Blöcke zu zerlegen und einen Block nach dem anderen in aller Ruhe aufzunehmen. Um die Anschlüsse von Block zu Block überzeugend durchzuführen, muß sich der Interpret natürlich von der Vorstellung losmachen, daß er gewissermaßen auf dem Strom der Musik dahinschwimmt und daß die Intensität des Stromes ihm schon jeweils eingegeben wird, wie er von Station zu Station sich weiter-schwingt. Er muß schon eher einen Posten am Ufer des Stroms beziehen und das Gefälle genau beobachten und kontrollieren, so daß er nach Wunsch an jeder beliebigen Stelle einsteigen und sich richtig fortbewegen kann.

Band-Manipulationen

Der Komponist wird natürlich auch nichts gegen die durch Bandschnitt erzielbaren Detailkorrekturen einzuwenden haben, die oft

von Puristen als elendes Flickwerk und von Moralisten als Schwindel abgelehnt werden. Es ist keineswegs einzusehen, warum man nicht von zwei oder drei Aufnahmen desselben Materials besonders gut gelungene Momente auswählen und mit diesen Bandstücken die weniger guten Passagen in einer sonst vortrefflichen Aufnahme ersetzen soll...

Ist der Komponist also unbedingt für die technischen Verbesserungen, die der Bandschnitt und die Bandkombination ermöglichen, so hat er auch keinerlei ethische Hemmungen gegenüber den dabei sich ergebenden Manipulationen. Es soll einmal passiert sein, daß bei einer Tristan-Aufnahme Kirsten Flagstad als Isolde ein gewisses hohes C nicht zur Zufriedenheit pla-

zieren konnte, worauf man dann ein von Elisabeth Schwarzkopf geliefertes C einsetzte. Da den Komponisten nur die Vollendung des Werkes interessiert, so daß er die Platte nicht wie die meisten Liebhaber als eine Exhibition der Stimmqualitäten einzelner Sänger betrachtet, wird es ihm nie einfallen, solche Prozedur als Schwindel zu brandmarken, solange das Resultat für das Werk von Vorteil ist...

High Fidelity

Ein anderer Begriff, der sich mittlerweile zu einer Art Fetisch entwickelt hat, ist mit dem Schlagwort High Fidelity bezeichnet. Das klingt gewiß wie ein schönes Ideal mit

moralischen Untertönen, die dem Konzept einen hohen Rang in der Skala der zeitgenössischen Wertsetzungen sichern. Was sich dahinter verbirgt und wie es sich auswirkt, entspricht leider nicht immer den so erweckten Erwartungen.

Das lobenswerte Vorhaben besteht darin, die Musik so zu produzieren, wie sie wirklich klingt. Aber wer kann sagen, wie Musik wirklich klingt? Sie klingt doch offenbar immer wieder anders. Ein Lied mit Klavierbegleitung, ein Streichquartett tönt anders in einem Hauskonzert, wo es zwischen Polstermöbeln, schweren Vorhängen, durch von offenen Glastüren in vielfachen Winkeln gebrochene Raumelemente um allerlei Ecken herum den Hörer erreicht, es klingt wieder anders in einem mittelgroßen, gut besuchten Saal und noch anders in einem gewaltigen, aber halbleeren Auditorium. Und wie klingt ein Sinfonieorchester in einem normalen Wohnraum, wo die Schallplatte meist abgehört wird? Soll es, um naturgetreu zu wirken, so aufgenommen sein, daß die Platte, im Konzertsaal auf entsprechend machtvoller Apparatur gespielt, genau so klingt, als ob das Orchester tatsächlich anwesend wäre, und soll das Resultat dann durch entsprechend proportioniertes Herunterdividieren aller Dezibels auf das in einem Wohnraum erträgliche akustische Toleranzmaximum reduziert werden, so daß man die Musik dort so hört, als würde sie von einem durch ein umgekehrtes Opernglas beobachteten Orchester gespielt werden — scharf in allen Details, aber weit entfernt und ganz klein?

Wenn die Musik also je nach den Bedingungen ihres Gespieltwerdens jedesmal anders klingt, wie läßt sich dann eine wirklichkeitstgetreue mechanische Reproduktion bestimmen? Gegenüber solchen Erwägungen möchte ich die scheinbar paradoxe Ansicht aussprechen, daß die Musik im wesentlichen immer gleich klingt. Wenn nämlich Oberflächen- oder Bandrauschen, statisches Knistern oder andere auswärtige Geräusche ein gewisses Maß nicht überschreiten, hören wir auf Grund unserer langen und vielfältigen Erfahrung doch immer das, was die Interpreten aus der Partitur herausbringen — und im Fall von Werken, die wir gut kennen, korrigieren wir selbst das noch oft genug zugunsten des Bildes, das wir von diesem Stück im Sinn haben. Der höchste Grad von Fidelity, den der Hersteller der Platte anstreben mag, wird daran nichts ändern. Das Resultat seiner Bemühung ist ebenso relativ wie unsere Vorstellung von dem Werk, denn jenes Resultat ist ja nur eine Annäherung an seine, natürlich subjektive Vorstellung.

Ich erinnere mich, daß mich vor etwa zwanzig Jahren, also zu einer Zeit, da man von HiFi noch nichts wußte, ein Freund in St. Paul einlud, seine neue Plattenspiel-Anlage zu bewundern, die ihm ein befreundeter Ingenieur als private Fleißaufgabe aus allerhand damals noch nicht standardisierten Komponenten zusammenkonstruiert hatte. Es war ein schönes, elegantes Möbelstück mit vielen eindrucksvollen Schaltern und Knöpfen. Mein Freund legte eine Platte auf, ich glaube, es war eine Violin- oder Klavier-sonate von Beethoven. Ich dachte, die kompetente Wiedergabe klinge ganz gut. Aber nach einer Weile sagte der Freund: „Glauben Sie nicht, daß diese Läufe in der linken Hand nicht ganz klar sind?“, und er drehte einen Knopf. Dann fand er, daß die hohen Frequenzen in der Geige etwas scharf seien — ein anderer Knopf. Dann war das Forte

Preisüberreichung. Oben: fono forum-Verleger Richard Kaselowsky beglückwünscht Lorin Maazel; unten: Georg Solti und Preissekretär Carl-Heinz Mann



in der rechten Hand nicht strahlend genug — und so ging es weiter. Schließlich verlor ich die Geduld und sagte: „Was machen wir hier eigentlich? Wen korrigieren wir die ganze Zeit? Waren vielleicht Beethovens dynamische Bezeichnungen nicht zweckentsprechend? Oder haben die Interpreten sie nicht richtig ausgeführt? Oder waren die Instrumente, die sie spielten, nicht von der besten Qualität? Oder hat der Tonmeister, der die Aufnahme leitete, die Mikrofone nicht richtig postiert? Oder war das Studio nicht korrekt? Zu trocken oder zu viel Nachhall? Oder hat er die Dynamik nicht richtig angesteuert? Oder hat der Ingenieur, der Ihre Maschine gebaut hat, irgendwelche Fehler gemacht? Wir können das doch nicht bis zum Wahnsinn fortsetzen. Sie haben sich diese Platte gekauft, weil sie die beiden Künstler kennen und von ihnen eine treffliche Wiedergabe erwarten. Was würde geschehen, wenn diese Künstler morgen in St. Paul in einem Konzertsaal auftreten würden und Sie würden sich eine Eintrittskarte kaufen, weil Sie die Beethoven-Sonate von diesen Leuten hören wollen? Da können Sie ja auch nicht einigemal Ihren Sitz wechseln oder bitten, daß man das Klavier anders stellt oder daß der Geiger sich umdreht oder daß man die Vorhänge vom Podium entfernt.“

Goddard Lieberman äußert sich zu dem Problem wie folgt: „Ich glaube, der Hörer sollte seinen Plattenspieler in Ruhe lassen. Wenn er sich irgendwie beteiligen will, so lasse man ihn Klavier spielen. Ich würde am liebsten eine Standardmaschine sehen, bei der man nicht einmal die Lautstärke verändern könnte. Dann würde man endlich hören, was der Künstler haben wollte. Wenn man das Gegenteil ins Extrem treibt, würde man bei einem mechanisch abzuspielenden Stück Musik anlangen, versehen mit Instruktionen für den Kunden, wie er sein eigenes Tempo und Dynamik einstellen kann. Dann ist jeder Mann sein eigener Beethoven-Interpret.“

Das klingt wie eine etwas grimmige Warnung; sie ist aber vielleicht so unangebracht nicht, wie sie scheint. Der zu etwas radikalen Positionen neigende Soziologe Marshall McLuhan, Vorstand des Instituts für Kultur und Technologie an der Universität von Toronto, sagt: „Ich glaube, daß eine Parallele zwischen Bandaufnahme und Xeroxtechnik besteht. Der Leser eines jeden Buches kann mit Hilfe einer Xerox-Maschine die Funktion von Autor und Verleger übernehmen, indem er einfach hier und dort aus einer Menge von Quellen etwas heraus schnitzelt. Diese Technologie tendiert dazu, das Material auf die Bedürfnisse des Lesers, des Beschauers und des Hörers hin genau zuzuschneiden.“ Wenn das etwa alarmierend klingt, so ist es noch harmlos im Vergleich mit der Vision, die Glenn Gould als Schlußwort entwirft: „Ich glaube, daß die Musik, indem sie eine so bedeutende Rolle in der Regulierung unserer Umgebung spielt, schließlich eine so unmittelbare, zweckdienliche und alltägliche Funktion annehmen wird, wie sie die Umgangssprache im täglichen Leben hat... In der besten aller möglichen Welten wäre Kunst nicht mehr notwendig... Die berufliche Spezialisierung, die zu ihrer Herstellung gehört, wäre eine Anmaßung... Das Publikum wäre sein eigener Künstler und sein Leben wäre Kunst.“

Das ist gewiß der Alptraum eines Künstlers, der die verheerenden Aussichten einer mit ununterbrochener Hintergrundmusik bespülten Zivilisation als Positivum überkompensiert. Wir verstehen eher Aaron Copland, wenn er sagt: „Ich bin gegen Hintergrund-



In der ersten Reihe (von links nach rechts): Frau Ruth Kleiber, Teldec-Produktionsleiter Dr. Slavik, Frau Hilde Kammer, Verleger Richard Kaselowsky, Professor Ernst Krenek mit Gattin, fono forum-Herausgeber Dr. Walter Facius, Professor Nikolaus Nabokov und Professor Alain Daniélou, der Herausgeber der Folklore-Anthologien der UNESCO

musik, ganz egal wie gut sie ist. Komponisten wollen, daß die Menschen ihrer Musik zuhören, nicht daß sie irgend etwas anderes machen, während sie gespielt wird. Ich möchte den Kerl kennen, der all diesen großen Geschäftsleuten beigebracht hat, Musik in die Aufzüge zu praktizieren. Er war sicher schlau. Was zum Kuckuck hat irgend jemand davon, diese vier oder acht Takte zu hören, während er ein paar Stockwerke hinaufrast?“

Wer immer es ist, der Komponist hat sehr wenig davon, es sei denn, er hätte jene vier bis acht Takte komponiert, da der große Geschäftsmann, der diese Musik hereinpumpen läßt, dafür Tantiemen bezahlen muß. Aber Milton Babbitt hat vollkommen recht, wenn er bemerkt: „Als Komponisten, als Lehrer, als Musiker sind wir alle von Schallplatten zu einem kaum berechenbaren und für die Zukunft unvorhersehbaren Grade betroffen. Die am weitesten verbreitete und diskutierte und daher am meisten nachgeahmte und einflußreichste Musik ist die auf Schallplatten erhältliche. Ich glaube nicht, daß das Ausmaß überschätzt werden kann, in dem das heutige musikalische Klima bestimmt ist von der Tatsache, daß das Gesamtwerk Weberns auf Schallplatten existiert und das Schönbergs bald vorhanden sein wird.“

Neue Musik auf der Platte

Diese Äußerung umschreibt ziemlich genau den wesentlichsten Bereich der Beschwerden, die der zeitgenössische Komponist der Schallplattenindustrie vorzulegen hat. So sehr er ihre technischen Errungenschaften bejaht und bewundert, so sehr enttäuscht ist er von der Art und Weise, mit der sein Werk behandelt wird. Babbitts Beobachtung ist natürlich auf Amerika gemünzt und hat dort noch besonders gravierende Bedeutung, da der amerikanische Rundfunk, mit Ausnahme von einigen wenigen Sinfoniekonzerten, die er direkt überträgt, ausschließlich Musik sendet, die auf kommerziell erhältlichen Schallplatten zur Verfügung steht. Es gibt keine Rundfunk-Orchester, und von lebender Kammer- oder Solomusik läßt sich

nicht einmal träumen. Da nun Musik, die nicht vom Radio verbreitet wird, in weitesten Kreisen unbekannt bleibt und zeitgenössische Musik auf kommerziellen Schallplatten nur zu einem ganz geringen Prozentsatz mit einigen wenigen relativ gangbaren Werken vertreten ist, bleibt die Neue Musik dem breiten Publikum verschlossen. In Europa ist die Neue Musik auf Schallplatten nicht viel besser repräsentiert; die Folgen sind nur darum weniger deprimierend, weil der europäische Rundfunk sich nicht nur auf Platten beschränkt, sondern auch die noch nicht aufgenommene Neue Musik energisch fördert, wozu er als ein nicht auf Profit hinarbeitender öffentlicher Dienstleistungsbetrieb befähigt ist. Jedoch auch hier muß der Komponist beklagen, daß ihn die Schallplattenindustrie als Stiefkind behandelt. Er kennt die Antwort natürlich ganz genau: Die Industrie ist ein Geschäftsunternehmen und kein Wohlfahrtsinstitut für Kulturbedürftige. Eine Platte, die sich nicht irgendwann amortisiert, ist geschäftlich nicht zu verantworten, und von unbekannter Neuer Musik ist das nicht zu erwarten. Es ist profitabler, zu den fünfzig existierenden Aufnahmen der Eroica noch einige neue hinzuzufügen. Die Anzahl der Connoisseurs, die Mengelberg und Toscanini nach zwei Takten unterscheiden können, ist Legion. Schon Webern und Schönberg sind für die meisten Plattenfreunde schwer auseinanderzuhalten, von Berio und Lutoslawski gar nicht zu sprechen. Und doch sollte das in einer kulturbeflissenen Gemeinschaft nicht schwerer sein, als Brecht von Thomas Mann zu unterscheiden. Je nun, die Neue Musik kommt nicht auf Platten, weil sie unbekannt ist, und sie ist unbekannt, weil sie nicht auf Platten kommt. Es ist weder meine Aufgabe, noch ist es mir möglich, Wege zur Änderung dieses Zustands vorzuschlagen. Ich will auch nicht die Wohlklänge dieses Tages durch weitere Nadelkratzergeräusche beeinträchtigen. Lassen Sie uns die Schallplattenindustrie ehren für die großartigen Leistungen, die sie vollbracht hat, und lassen Sie uns hoffen und wünschen, daß sie Mittel und Wege finden wird, sich in den ihr noch offenstehenden weiten Gebieten ebenso erfolgreich zu betätigen.