

Franz Junghanns

Der manipulierte Klang

Kritische Anmerkungen zu einem aktuellen Thema

Die zehnte Wiederkehr von Furtwänglers Todestag am 30. November des vergangenen Jahres hat den Freunden des großen Dirigenten manche recht späte, aber darum nicht minder wertvolle Erinnerungsgabe beschert. Auch die Electrola hat zum Jahresende eine Kassette herausgegeben, die in Ergänzung zu einer schon etwas früheren Beethoven-Kassette Bruckners siebente und achte Sinfonie unter der Leitung Furtwänglers enthält. Das Überraschende an dieser neuen Veröffentlichung ist der Klang dieser alten Aufnahmen, der neue „Electrola-Breitklang“. Die Mono-Aufnahmen sind dabei einem technischen Verfahren unterworfen worden, durch das sie gleichsam auf das klangliche Niveau moderner Stereoeinspielungen heraufgeschraubt werden sollten. Kein Zweifel, die neuen Platten klingen zumindestens ähnlich wie Stereoaufnahmen, aber doch auch wieder in einer irritierenden Weise anders und streckenweise sogar geradezu fremd im Vergleich mit echten Stereoplatten. Was ist hier geschehen?

Eine Antwort auf diese Frage fällt nicht leicht. Zwar hat die Electrola zwei Informationsblätter herausgegeben, in denen einiges über das neue Überspielungsverfahren zu lesen steht, doch findet man darin außer ein paar kessen oder koketten Bemerkungen über die Erstrangigkeit geschäftlicher Überlegungen mehr über die Motive als über die Sache selbst, von der es reichlich global heißt:

„Bei diesem Verfahren wird die vorhandene Aufnahme in eine zweikanalige Fassung überführt, die ebenso wie eine Stereoaufnahme beim Abspielen auf einer Stereoanlage ein breites und angenehm räumliches Klangbild erzeugt.“

Außerdem wird ausdrücklich festgestellt, daß „entsprechend dem untergeordneten Wert künstliche Richtungseffekte nicht angestrebt“ wurden und daß das „Electrola-Breitklang-Verfahren auch nicht zu der Kategorie der pseudostereophonischen Versuche“ gehöre, „die alle durch künstliche Richtungseffekte gekennzeichnet waren“. Konkretes über das neue Verfahren selbst wird also in den Informationen nicht gesagt, und auch auf eine direkte Anfrage, was mit den alten Furtwängleraufnahmen geschehen sei, teilte man lediglich mit, daß „aus rechtlichen Gründen“ bis auf weiteres „von der Veröffentlichung technischer Details Abstand genommen werden“ müsse. Damit bleibt die Technik des Electrola-Breitklangs also vorerst eine reichlich geheimnisumwitterte Angelegenheit. Halten wir uns deshalb an das Ergebnis, an die neuen Platten.

Die Beethoven-Kassette der Electrola enthält ausschließlich Titel, die schon seit mehr als einem Jahrzehnt im Handel sind. Diese alten

monauralen Prägungen konnten durchgängig zum Vergleich mit den neuen Breitklang-Überspielungen in der Kassette herangezogen werden. Beide Fassungen wurden über dieselbe hochwertige Stereo-Studio-Anlage abgespielt, die bei einem festen Abstand der beiden Lautsprechergruppen von rund 3,40 m ebenso die monauralen Fassungen wie die quasi-stereophonischen Neuüberspielungen abstrahlte. Der Vergleich erfolgte also unter absolut gleichen Voraussetzungen. Durch die Benutzung von zwei getrennten Abtastgeräten konnte zudem durch einfaches Umschalten Abschnitt auf Abschnitt unmittelbar verglichen werden. Gegenübergestellt wurden die Prägungen der Beethoven-Furtwängler-Kassette:

	Breitklang	Originalprägung
3. Sinfonie Es-dur op. 55	EBE 600 000-1	E 90 050
5. Sinfonie c-moll op. 67	EBE 600 000-2	E 90 088
9. Sinfonie d-moll op. 125	EBE 600 000-3/4	E 90 115/16
Klavierkonzert Es-dur op. 73	EBE 600 000-5	E 90 048
Violinkonzert D-dur op. 61	EBE 600 000-6	E 90 065

Besprochen sind außerdem die Aufnahmen der Bruckner-Furtwängler-Kassette:

	Breitklang
7. Sinfonie E-dur	STE 91 375/76 S
8. Sinfonie c-moll	STE 91 377/78

Zunächst muß klärend festgestellt werden, daß bei einer Wiedergabe über eine moderne Anlage bei monauralen Orchesteraufnahmen von einem „schmalen und punktförmigen“ Klangbild, das im Informationsblatt zum Wesensmerkmal der Monoaufnahme erklärt wird, in keiner Weise die Rede sein kann. Der Klangeindruck entspricht vielmehr durchaus dem eines besetzten Konzertsahls, in dem sich der Hörer etwa 25 bis 30 m vom Orchesterpodium entfernt befindet. Der Klang füllt gleichmäßig den Raum, und es besteht keinerlei Möglichkeit, irgend ein solistisch gelegentlich hervortretendes Instrument — wie zum Beispiel die gleichartigen Figuren der Klarinetten, danach der Fagotte und wieder später der Flöten und der Oboen in Takt 127 ff des zweiten Satzes der fünften Sinfonie oder der Fagotte in Takt 205 ff und der Oboen in Takt 210—212 desselben Satzes — in irgend einer Weise im Raum zu bestimmen. Der Klang ist einfach „da“. Dasselbe gilt für die Celli und die Kontrabässe zu Beginn des dritten Satzes in derselben Aufnahme; kein Hörer wird auf den Gedanken kommen, sie rechts oder links „orten“ zu müssen. Es herrscht der Eindruck einer vollkommenen Klangeinheit, in der gemäß den Forderungen

der Partitur zwar wohl die einzelnen Instrumente charakteristisch führend hervortreten, aber nie in einer Weise, daß man das Bedürfnis empfinden könnte, sie mit den Blicken zu suchen. In der Breitklangaufnahme fällt zunächst der Eindruck einer wesentlich verlängerten Nachhallzeit auf; sie liegt bei den verhältnismäßig leicht meßbaren Fortissimoschlägen gegen Ende des vierten Satzes (zum Beispiel Takt 405 ff) bei sehr reichlich 2 s gegenüber etwas mehr als 1 s in der monauralen Fassung. Dadurch entsteht der Eindruck eines wohl gleichen Raumes wie zuvor, aber der Raum ist noch unbesetzt und daher überakustisch; ja, es drängt sich zeitweise sogar die Vorstellung auf, der Raum sei noch ungeheizt und kalt. Der Klang „steht“ nicht mehr im Raum wie zuvor, sondern es entsteht der Eindruck, als spielten zwei Orchester von gleicher Stärke und Qualität, das eine auf der rechten und das andere auf der linken Seite des Podiums — zwei Gruppen, die man an den Tutti-Stellen zwar „zusammenhört“ und auch nach einiger Zeit der Gewöhnung zunehmend als eine gewisse Einheit empfinden lernt; aber bei jedem solistisch hervortretenden Instrument entsteht wieder der Eindruck, als spielten gleichzeitig mit unerhörter Präzision zwei gleiche Ensembles, aber weit voneinander getrennt auf beiden Seiten des Podiums. Es ist deutlich ein in rechts und links geteilter Klangeindruck wahrzunehmen, wobei sich durch die erhöhte Akustik allerdings vor allem die Streicherklänge gegenseitig öfters stören und überlagern. Das Klangbild ist besonders bei Tutti- und Forte-Stellen leicht verwischt und unklar. Vor allem wird ein wesentlich erhöhter Klirrfaktor störend bemerkbar: Es scheint fast so, als seien vor allem die Höhen angehoben (sollte es eine Täuschung sein, dann wäre es wohl erforderlich, daß die Electrola dies ausdrücklich in Abrede stellt, denn der Eindruck könnte natürlich eine Folgeerscheinung des Breitklangverfahrens an sich sein); denn man ist ständig versucht, besonders gegen das Ende der Plattenseiten hin, die Klangblende zu Hilfe zu nehmen. Die Geigen klingen bei normaler Einstellung durchgehend schärfer, schriller, jedenfalls durchaus nicht natürlicher. Der Unterschied ist etwa so, als spielten in der monauralen Aufnahme alle Violinen mit Darmsaiten, während in der Breitklang-Überspielung scheinbar ausschließlich Stahlsaiten verwendet werden. Auch die Blechbläser klingen hier zwar schmettender, aber keineswegs schöner.

Bei der „Eroica“ beträgt in der Originalprägung der Nachhall fast genau 1 s. Die Aufnahme ist hier ausgezeichnet transparent und klar ausgewogen in ihren einzelnen Klanggruppen — sie zählt hinsichtlich ihrer

Aufnahmequalität zu den hervorragendsten Einspielungen, die wir von Furtwängler haben. Aber auch hier wurde der Raumklang in der Breitklangprägung auf über 1½ s, sogar fast auf 2 s verstärkt und die Höhen gleichzeitig so stark angehoben, daß es sich empfindet, die Klangblende schon gleich zu Beginn zu drosseln, damit die hohen Lagen weniger hart wirken. Der akustische Eindruck nicht einer „Verbreiterung“, sondern einer einfachen Verdoppelung der Aufnahme ist hier eher noch stärker als bei der fünften Sinfonie. Der Ton vor allem solistisch geführter Stimmen, wie beispielsweise der Oboe zu Beginn des zweiten Satzes, klingt doppelt, von beiden Seiten, ja, es entsteht dabei gelegentlich auch noch ein weiterer, sehr störender akustischer Täuschungseffekt, der, wenn man ihn erst einmal erfaßt hat, den Hörer geradezu verfolgen kann: Wenn Einzelinstrumente, so besonders Pauken und Kontrabässe, aus zwei gegensätzlichen Richtungen in der gleichen Stärke erklingen, dann entsteht häufig der Eindruck, als „wanderten“ einzelne führende Stimmen — das gilt vor allem von den jeweiligen Melodiestimmen — von einer Seite des Raumes zur anderen und wieder zurück. Der Hörer muß sich regelrecht dazu zwingen und sich darauf konzentrieren, die Soloinstrumente nur auf einer bestimmten Seite zu hören.

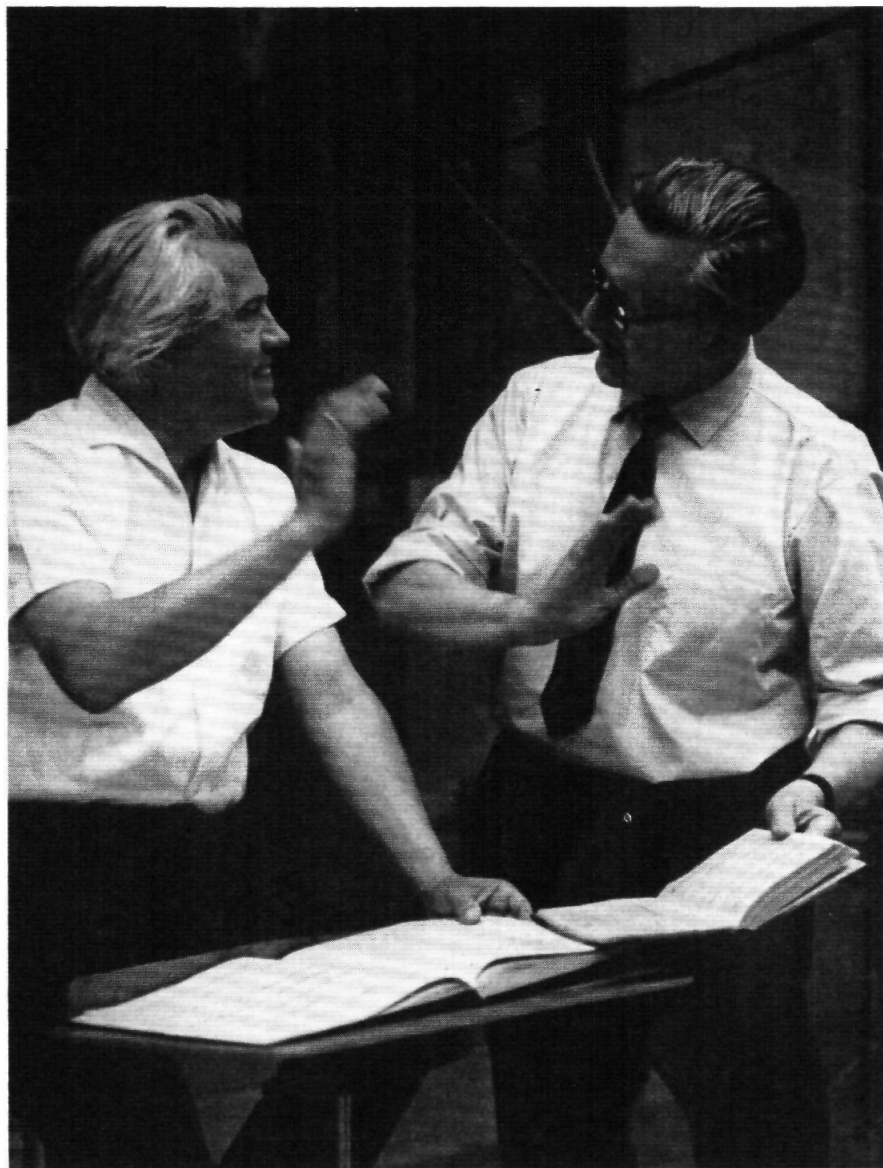
Der Klirrfaktor ist bei der „Eroica“ weniger hoch als bei der fünften Sinfonie. Da hier in unserem Zusammenhang aber ausschließlich von klangtechnischen Fragen die Rede ist, so muß wenigstens kurz auf den deutlichen Vorhall vor dem Einsatz des vierten Satzes hingewiesen werden, eine Erscheinung, die sich, um das hier vorwegzunehmen, vor dem Einsatz des zweiten Satzes auch in der neunten Sinfonie findet. Im ganzen ist aber der Klangreichtum in der dritten Sinfonie doch gegenüber der Originalprägung scheinbar erweitert. Außerdem können die in diesem Werk getragenen Tempi die erhöhte Raumakustik wohl auch eher ertragen als in der fünften Sinfonie. Dennoch gibt es auch hier einige Tuttistellen, in denen der Klang stärker verwischt wird.

Gewonnen hat bei dem Verfahren wohl noch am ehesten die „Neunte“, die ganz allgemein wirklich „mehr Raum“ vertragen konnte, als das bis auf den letzten Platz besetzte Bayreuther Festspielhaus zu bieten vermochte. Allerdings sollte nach dieser technischen „Wiedergeburt“ der Vermerk in der Textbeilage doch wohl besser vermieden werden, denn um eine „Dokumentarische Aufnahme aus dem Festspielhaus Bayreuth...“ handelt es sich jetzt entschieden nicht mehr; die Raumwirkung entspricht jetzt allenfalls noch dem unbesetzten Wiener Musikvereinsaal oder dem Neuen Herkulesaal der Münchner Residenz oder einem anderen akustisch guten Konzertsaal, keinesfalls aber dem Raum, in dem diese Musik und für den sie so interpretiert wurde! Wer das akustische Wunder des Bayreuther Festspielhauses kennt, wer es erlebt und in Erinnerung hat, der wird sich beim Hören dieser Neuüberspielung jedenfalls ganz sicher nicht mehr an den akustischen Eindruck anlässlich jener denkwürdigen Aufführung am 29. Juli 1951 erinnern fühlen. Insofern darf hier zweifellos von einer Verfälschung im buchstäblichen Sinne des Wortes gesprochen werden. Durch den „angenehmen Raumeindruck“, der laut Informationsblatt durch das neue Verfahren suggeriert werden soll, ist aber auch hier verschiedenes, besonders im zweiten Satz, etwas verwischt worden. Furtwängler würde zweifellos unter diesen nachträglich erst künstlich geschaffenen akustischen Verhältnissen manche Einzelheiten langsamer genommen und schärfer gezeichnet haben. Fatal wird der „Breitklang“ aber, wenn im letzten Satz die Solisten in gleicher Stärke aus der rechten und aus der linken Ecke des Raumes ihren „Hymnus an die Freude“ anstimmen:

Sie haben keinen Platz in der Mitte, sie sind einmal mehr auf der einen, dann wieder mehr auf der anderen Seite. Der Chor wirkt gegenüber der Originalüberspielung stärker in den Hintergrund gerückt, allerdings gilt das zum Teil auch für die Solisten. Sie werden vom Orchester stellenweise etwas überlagert, und bei den hohen Sopranstellen des Chors macht sich häufig außerdem ein störend erhöhter Klirrfaktor geltend. Irritierend ist also vor allem, daß die Solisten auch hier die merkwürdige Angewohnheit angenommen zu haben scheinen, während des Singens ihren Platz vor dem Mikrophon ständig zu wechseln, zu „wandern“ — immer wieder diese gleiche eigenartige Sinnestäuschung. Sie fiel gerade in diesem Fall auch anderen Mithörern sofort auf, denen die Aufnahme ohne irgendeinen Hinweis auf dieses akustische Phänomen vorgeführt wurde — wieder andere Mithörer stellten sie dann allerdings ebenso strikt in Abrede: Sie hatten, wie sich dann später herausstellte, nicht genau im akustischen Schnittpunkt der Lautsprecher-

strahlung gesessen. Immerhin steht außer Frage, daß die Neunte Sinfonie in der Breitklangfassung von allen vorliegenden Aufnahmen entschieden den positivsten Gesamteindruck hinterläßt.

Auch das Violinkonzert erscheint in den reinen Orchesterteilen klanglich der Originalprägung zum mindesten gleichwertig, aber auch hier steht man vor dem merkwürdigen Phänomen, daß das Soloinstrument „wandert“, daß scheinbar, und selbst mehrfach in einem Lauf, ja häufig sogar von einem Ton zum anderen, der Klang einmal von der rechten, dann wieder von der linken Seite zu kommen scheint. Und im Klavierkonzert entsteht der peinliche Eindruck, daß auf zwei Klavieren gespielt wird — oft scheint es auch, als spiele die eine Hand auf dem rechten, die andere auf dem linken Instrument, sogar unter Vertauschung der Baß- und Diskanthälfte wechselt der Klang häufig mehrmals von einer Seite zu anderen innerhalb eines Laufs! Hier wirkt die Technik



Bei der Probe: Peter Pears, der prominente englische Tenor, als Liedersänger und Interpret der Operngestalten seines Freundes Britten hochgeschätzt, und Karl Münchinger, Leiter des vor zehn Jahren gegründeten Stuttgarter Kammerorchesters. Die neue Gesamtaufnahme von Bachs Matthäus-Passion, an der auch Hermann Prey, Elly Ameling, Marga Höffgen, Fritz Wunderlich und Tom Krause, ferner die Stuttgarter Hymnus-Chorknaben und das Stuttgarter Kammerorchester mitwirken, wurde gleich nach ihrem Erscheinen mit dem französischen „Grand Prix du Disque“ ausgezeichnet. fono forum bespricht die Aufnahme im nächsten Heft.

auch auf den wohlwollendsten Zuhörer unerträglich. Es wurde schon erwähnt und soll auch hier gar nicht in Abrede gestellt werden, so wenig wie in den Sinfonien, daß der reine Orchesterklang scheinbar an Volumen gewonnen hat. Dadurch wird jedoch das Irritierende, das von den Soloinstrumenten ausgeht, und hier in erster Linie vom Klavier, keinesfalls aufgewogen.

*

Nun sollte man natürlich nicht nur einfach diese negativen Wirkungen feststellen, ohne wenigstens den Versuch zu machen, den klanglichen Schwierigkeiten irgendwie beizukommen: So wurden zunächst die Lautsprecherboxen, die in ihrer Normalaufstellung 3,40 m voneinander entfernt aufgestellt sind, unmittelbar aneinandergerückt — das Resultat war nahezu vollkommen befriedigend, nur die Konzerte gaben noch Probleme auf. Durch den Hinweis Walter Abendroths auf das homophone Empfinden Furtwänglers angeregt (fono forum Heft 1/1965, S. 17), konnte dann aber zusätzlich durch eine geringe Verschiebung der Klangbalance nach der Seite der linken Klangboxe hin (wo ja normalerweise die melodietragenden Violinen und die hohen Stimmen der Holzbläser aufgestellt sind) auch das Problem des „wandernden“ Solisten befriedigend gelöst werden: Solovioline und Klavier standen jetzt eindeutig links. Die Klangqualität der alten monauralen Prägungen wird durch die zusammengerückten Lautsprecher so weit eingeschränkt, daß jetzt wirklich von einem „schmalen und punktförmigen“ Klang (cum grano salis!) gesprochen werden konnte. Auf der anderen Seite blieb zwischen ihnen und „Breitklang“ praktisch eigentlich kein Unterschied mehr zu erkennen — abgesehen natürlich von dem sogenannten „angenehmeren Raumeindruck“, mit dem wir uns noch beschäftigen müssen! Damit war also streng genommen der ganze Breitklangzauber dahin. Das Fazit: diese Prägungen dürften nur auf Stereotruhen oder Tischgeräten mit möglichst geringer Distanz der Lautsprecher akzeptabel wirken. Wer aber eine Stereoanlage mit allen Schikanen zur Verfügung hat, sollte als ernsthafter Musikfreund besser die monauralen Fassungen wählen — soweit es sie im Handel gibt, beziehungsweise solange sie noch erhältlich sind — sie werden wohl schon bald aus den Katalogen verschwinden, denn die „Breite des Klangs“ verkauft sich, wie wiederum dem Informationsblatt der Electrola zu entnehmen ist, laut Umfrage der Firma „erstklassig“!

*

Zu alledem taucht bei der Beschäftigung mit dem Phänomen des Breitklangs noch ein weiteres, sehr gewichtiges Problem auf, das bereits kurz angedeutet wurde: An wesentlichen Stellen führt nämlich der „angenehme Raumeindruck“, den die neue Überspielungstechnik erzeugt, zu einer ganz eindeutigen und handfesten Verfälschung von Furtwänglers Interpretationswillen! Daß Furtwängler unter den durch die Breitklangtechnik künstlich nachträglich geschaffenen akustischen Verhältnissen in Beethovens neunten Sinfonie manche Einzelheiten ganz anders gemacht haben würde, steht für mich fest, denn vor allem in den schnellen Partien werden jetzt so viele Details verwischt und unklar, die in der Originalaufnahme völlig deutlich waren — so vor allem in dem Chorfinale —, daß die monaurale Fassung mit ihrer ursprünglichen akustischen Situation den Anforderungen des Interpreten sicherlich weit mehr entsprach.

Bei den beiden Bruckner-Sinfonien hat Electrola die ursprüngliche monaurale Aufnahme den Interessenten und Freunden des großen Bruckner-Interpreten Furtwängler gleich von vornherein vorenthalten. Beide Aufnahmen sind bisher nur in der Breitklangtechnik erschienen. Wir haben also hier leider keine Vergleichsmöglichkeiten wie bei den übrigen Aufnahmen, die, wie gesagt, erfreulicherweise, wenigstens zur Zeit noch, in beiden

Fassungen erhältlich sind. Es kann deshalb in der gegebenen Situation nur vermutet werden, daß zum Beispiel auch hier in beiden Fällen die Höhen angehoben wurden. Die verschwimmenden Streicher deuten darauf hin. Auch die zusätzliche „Weite des Raumes“ scheint in der siebenten Sinfonie ihr Teil zu einem Klangbild beigetragen zu haben, das zwar nicht schlecht ist, das aber den Interpreten Furtwängler sehr wahrscheinlich in weiten Teilen recht wenig entzückt haben würde!

In der achten Sinfonie hat dieses Attribut des „weiten Raumes“ aber ganz sicher zu einer sehr gründlichen Verfälschung des Interpretationswillens geführt. (Die starken dynamischen Schwingungen im zweiten Satz zwischen den Buchstaben E und L dürften bereits auf einen ursprünglichen Aufnahmefehler zurückgehen, sie seien darum hier nur kurz vermerkt.) Wir müssen hier Furtwänglers eigene Äußerungen zitieren, die von der Deutschen Grammophon Gesellschaft in ihrer Furtwängler-Kassette vor anderthalb Jahren der Schallplattenöffentlichkeit zugänglich gemacht wurden: (Plattenseite A) „Das Tempo selber wird, bis zu einem gewissen Grade natürlich, dadurch beeinflusst, ob sich der Klang breit entfalten kann oder nicht, ob es ein Saal ist mit einer trockenen, mehr zeichnerischen Akustik oder einer, der mehr hallt und die Farben ineinanderfließen läßt ... Jedesmal einige Stunden vor dem Konzert kamen wir zusammen und haben eine genaue akustische Sitzprobe gemacht. Da haben wir sehr oft die Aufstellung der Saale entsprechend ganz anders (gemacht), wenn es sich herausgestellt hat, daß das Blech zu stark klingt oder die Holzbläser zu schwach: In jedem Saal sind Überraschungen, und dem muß man sich anpassen. Das genügt aber noch nicht; dann muß man sich noch am Abend darauf einstellen, denn diese Proben, diese Vorproben, diese akustischen, geschehen bei leerem Saal, wo es sehr häufig ganz anders klingt, schallt usw. Und nun kommt das Publikum herein und da steht man plötzlich vor einem ganz neuen akustischen Bild. Und es ist sehr wesentlich, daß das Orchester und der Dirigent sich dann so eine Zeichensprache zurechtlegen, nach der dann der Dirigent in der Lage ist, sofort, auch im Moment, die Gruppen dementsprechend herauszuholen und zurückzuhalten) ...“

Es ist notwendig, diesen Passus aus Furtwänglers Gesprächen zu zitieren, denn hier bestätigt er uns selbst mit eigenen Worten, daß diese Aufnahme von Bruckners achter Sinfonie nach den technischen Manipulationen und der Überspielung in der Breitklangtechnik ganz zweifelsfrei seinen Intentionen zuwiderläuft: Ein Nachhall von teilweise beträchtlich mehr als 2 s erfordert bei diesem Werk so gut wie durchgehend wesentlich langsamere Tempi, als Furtwängler sie hier genommen hat. Es ergeben sich stellenweise höchst fatale dissonante Überschneidungen, weil die Akkorde sich im Nachhall akustisch überlagern. Selbst nach längeren Pausen klingen oft die Einsätze noch stark in den Nachhall hinein, etwas, was Furtwängler auf jeden Fall vermieden haben würde. Er würde in einem derart überakustischen Raum, wie er jetzt künstlich erzeugt ist, im zweiten Satz die Tempi ganz sicher keinesfalls so schnell genommen haben, daß Bläser und Pauken oft zu einem völlig undurchhörbaren Klangbrei verschmelzen, einem Lärm, aus dem aber auch keine Einzelstimme mehr heraushörbar ist. Ganze Klanggruppen gehen in der Überakustik völlig unter. Im zweiten und dritten Satz sind es vor allem die Bläser und Harfen, im Schlußsatz dann wieder hauptsächlich die Violinen und die Holzbläser, aber auch andere Gruppen, die in dem „angenehmen Raumeindruck“ völlig verschwimmen und verlorengehen.

*

Es braucht hier nicht noch einmal wiederholt

zu werden, wie sehr gerade das Tempo allgemein und insbesondere das im jeweiligen Raum mögliche Tempo eines Werkes stets ein unbedingt entscheidender Bestandteil von Furtwänglers Interpretation war. Er hat diese Notwendigkeit oft und oft ausgesprochen, und der weitaus größte Teil seiner hier nur in einem kleinen Ausschnitt wiedergegebenen Ausführungen drehte sich direkt oder indirekt gerade um dieses Thema. In dieser Hinsicht stand seine Kunst sogar schon zu seinen Lebzeiten auf recht einsamer Höhe — nur Erich Kleiber kam ihm da wohl nahe. Heute ist eine Berücksichtigung der Raumakustik durch den Dirigenten ein weniger dringliches Problem, da der akustisch günstige Raum nicht mehr ausschließlich ein architektonisch glücklicher Zufall ist, sondern sich wenigstens in Annäherungen vorausberechnen läßt, und die Akustik auch nachträglich noch durch mancherlei Hilfsmittel zu beeinflussen ist. Wird aber heute ein technisch geschaffener „Raum“ einer in allen Einzelheiten ausgewogenen historischen Aufnahme „addiert“, dann ist — vor allem bei Furtwängler — bereits das sorgfältig geplante und wohlüberlegte Konzept verdorben und die Verfälschung eines künstlerischen Tatbestandes objektiv gegeben — in keiner Weise anders als etwa bei der Übermalung eines alten Gemäldes. Es wird hohe Zeit, daß sich die Produzenten über solche Sachverhalte klar werden und die nachträgliche „Verbesserung“ historisch bedeutender Aufnahmen so weit wie irgend möglich einschränken — am besten die Finger überhaupt ganz davon lassen. Dringend zu wünschen wäre jedenfalls die Veröffentlichung der beiden Bruckner-Sinfonien Nr. 7 und 8 in ihrer originalen, unmanipulierten Gestalt und die unbedingte Weiterführung auch der übrigen Einspielungen Furtwänglers in der Originalform!

*

Die Testfrage: Lieben Sie Breitklang? — Ganz gewiß nicht, wenn er zur Verfälschung alter Meisterinterpretationen gebraucht wird. Den Anstoß zur Entwicklung des Breitklang-Verfahrens hat, nach den Informationsblättern zu schließen, das Ergebnis jahrelanger Beobachtungen des großen Publikums gebracht, von dem die Mehrzahl die „Breite des Klangs“ und den „angenehmen Raumeindruck“ an Stereoaufnahmen angeblich besonders schätzten. Wenn heute eine demoskopische Umfrage das Ergebnis bringt, daß von den meisten Befragten ein Gemälde von Dürer oder Holbein oder Rembrandt als farblich zu „matt“ oder zu düster empfunden wird, dann müßte wohl das Ergebnis einer solchen Umfrage sein, daß das fragliche Bild von irgendeinem Pinselhelden nach Herzenslust „schön“ bunt wie eine Postkarte übermalt und „verbessert“ werden darf? Eine Interpretation Furtwänglers (zumal in einer Verbindung mit Edwin Fischer!) steht schon heute an ideellem künstlerischem Wert einem Meisterwerk der bildenden Künste durchaus nicht nach, so schwer vergleichbar beide Kunstgattungen auch sein mögen. Es wird aber hohe Zeit, daß die strengen Regeln und Verbote, die für die Werke der bildenden Kunst schon lange gelten, endlich auch auf die Meisterwerke der musikalischen Interpretation Anwendung finden, die in unserem Jahrhundert auch eine Art von Unvergänglichkeit erhalten haben, die derjenigen anderer Kunstbereiche zum mindesten nahekommt. Es darf nicht darauf ankommen, die „Platten erstklassig zu machen und erstklassig zu verkaufen“. Die Verfälschung bleibt, auch wenn die Technik noch so „erstklassig“ ist, was durchaus nicht in Abrede gestellt werden soll. Dokumentarisch wertvolle Meisterinterpretationen klassischer Musik sollten aber keinesfalls zum Objekt technischer Manipulationen werden. Sie sind zuerst und zuletzt Kunst und müssen darum auch unverfälschte Kunst bleiben. Einen anderen Grundsatz darf es nicht geben.