

Ein Gespräch mit
Otto Gerdes über
moderne
Aufnahmetechnik

Klangpolitik oder Klangregie?

Die überraschende Ähnlichkeit der klanglichen Physiognomie, die sich zwischen Aufnahmen einer Firma oft feststellen läßt, und die ebenso überraschenden Unterschiede im Klangcharakter der Aufnahmen verschiedener Firmen legen den Gedanken nahe, daß jede Schallplattenfirma bei ihren Aufnahmen eine bestimmte „Klangpolitik“ verfolge. Gibt es so etwas wie Klangpolitik? Oder wie erklären sich sonst die Unterschiede im Klangcharakter der Schallplatten verschiedener Firmen? Wir sprachen über diese Frage, die aus unserem Leserkreis laut geworden ist, mit Otto Gerdes, dem Leiter der Produktionsabteilung der Deutschen Grammophon Gesellschaft.

Herr Gerdes, es gibt Schallplattenkenner, die vom typischen „DGG-Klang“, vom „CBS-Klang“, vom „Decca-Klang“ usw. sprechen. Gibt es auf diesem Gebiet so etwas wie die „Handschrift“ eines Hauses? Es mag zwar sein, daß die Aufnahmen verschiedener Firmen gewisse klangliche Unterschiede aufzeigen. Doch möchte ich die Frage aus meiner Sicht mit einem klaren Nein beantworten. Wenn wir Aufnahmen — etwa Orchesteraufnahmen — machen, verfolgen wir nur ein Ziel: Wir bemühen uns, den natürlichen Klang des Orchesters zu erhalten. Es kommt uns darauf an, echte Kon-

zertsaalatmosphäre zu schaffen und zusätzlich in die Partitur „hineinzuleuchten“. Dabei vermeiden wir nach Möglichkeit alle technischen Tricks und lassen auch die Sitzordnung des Orchesters unangetastet. In der Jesus-Christus-Kirche in Berlin-Dahlem, in der die meisten großen Aufnahmen der DG entstehen, sitzt das Orchester in der gleichen Aufstellung wie im Konzertsaal. Wir betrachten es als unsere Aufgabe, den Klang des Orchesters optimal einzufangen, ohne den Musikern dabei irgendwelche technisch bedingten Direktiven zu geben: Ein Pauker muß im Scherzo der Neunten von Beethoven bei einer Schallplattenaufnahme ebenso selbstverständlich und kraftvoll sein Instrument bedienen können wie „in Wirklichkeit“, in einem Konzert. Ich würde deshalb nicht von einer Klangpolitik sprechen, sondern von einer Klangregie, deren Ziel es ist, den Klang der Instrumente möglichst unverfälscht, möglichst naturgetreu einzufangen.

Trotzdem gibt es große klangliche Unterschiede zwischen Aufnahmen verschiedener Provenienz. Sollen wir unterstellen, daß andere Firmen ein anderes Ideal haben?

Nein, durchaus nicht. Dieses Ideal hat sich heute, glaube ich, allgemein durchgesetzt. Es gibt allerdings einen gewissen „Konservenklang“, den man wohl überall findet und der entsteht, wenn man keinen guten Aufnahmeraum hat und nun manipulieren muß — technisch oder auch mit der Verteilung der Instrumente im Raum. Früher hat zum Beispiel Leopold Stokowski sehr viel mit verschiedenen Sitzordnungen des Orchesters experimentiert. Es war in den vierziger Jahren, und deshalb haben wir seine Versuche hier gar nicht so recht mitbekommen: Er hatte eine besondere Aufstellung für Sinfonien von Haydn und von Mozart, ja er unterschied sogar zwischen Haydn-Sinfonien mit und ohne Trompeten und zwischen frühen und späten Mozart-Sinfonien.

Es waren — wie gesagt — Experimente, und wir sind inzwischen von solchen Praktiken abgekommen. Natürlich gibt es auch heute noch Aufnahmen, die erheblichen vorbereitenden Aufwand erfordern. Ich denke da etwa an unsere Produktionen in Zusammenarbeit mit der Mailänder Scala. Der Saal der Scala, in dem die Aufnahmen stattfinden, ist kein besonders günstiger Aufnahmeort, weil er ein Flatterecho hat, das man für Aufnahmen nicht brauchen kann. Wir müssen deshalb alle Logen mit großen Stoffbahnen verhängen, um zu einer guten Akustik zu kommen. Aber das sind Ausnahmen. Im allgemeinen bemühen wir uns, in Sälen aufzunehmen, die nicht einer derartigen Vorbereitung bedürfen; denn je natürlicher der Klang aus dem Saal kommt, desto besser ist es für die Aufnahmetechnik.

Mein Eintreten für eine „natürliche“ Aufnahmetechnik scheint nun in einem gewissen Widerspruch zur Praxis zu stehen. Denn auch wir setzen eine Menge Mikrophone bei unseren Aufnahmen ein. Wer sie sieht, könnte auf den Gedanken kommen, daß damit viel „gezaubert“ würde. Aber man soll aus dieser Tatsache keine falschen Folgerungen ziehen. Die meisten Mikrophone haben nur den Zweck, kleine zusätzliche Stützen anbringen zu können — beispielsweise ein Seitenthema ein wenig herauszuheben oder eine Begleitfigur etwas plastischer klingen zu lassen. Sie sind das, was die Prise Salz für die Suppe ist. Die Suppe aber — um im Bild zu bleiben — gibt uns im allgemeinen eine einzige Mikrophoneinheit.

Lassen Sie uns noch einmal auf den Ausgangspunkt unseres Gesprächs zurückkommen. Könnte man nicht sagen, daß der hohe Grad der Klangverschmelzung, der etwa die Brahms-Karajan-Aufnahmen auszeichnet, ein Charakteristikum Ihrer neueren Aufnahmen ist und daß hier doch vielleicht so etwas wie die Handschrift einer Firma erkennbar wird?

Ich glaube nicht. Sie wissen, daß Karajan auch für andere Firmen Schallplatten eingespielt hat. Nehmen Sie seine Carmen-Aufnahme für die RCA, die technisch von der englischen Decca betreut wurde. Mir scheint der Klang doch sehr ähnlich zu sein. Es ging den Aufnahmeleitern in beiden Fällen — grob gesagt — darum, die achtzehn ersten Violinen des Orchesters mit einem Klangvolumen wiederzugeben, als säßen 26 erste Geiger im Orchester, und zwar sollte dies ohne künstliche Stütze erreicht werden, ohne daß die Aufnahme „Studiocharakter“ bekommt.

Daß wir früher so enorm gestützt haben und die Aufnahmen dadurch manchmal wider-natürlich klangen, lag daran, daß die Technik damals noch nicht so weit war wie heute. Heute brauchen wir auf sie nicht mehr so viel Rücksicht zu nehmen, und wir bekommen durch die Einbeziehung des Raumes endlich die Großzügigkeit des Klanges, die mir für die Aufführung einer Sinfonie von Beethoven, Brahms oder Bruckner unentbehrlich zu sein scheint.

Nur eine einzige technische Manipulation ist heute übriggeblieben: Um einzelne Stimmen deutlicher herauszumodellieren, mischen wir diesen Partien eine Spur Hall bei. Es ist aber kein künstlicher Hall, sondern er wird aus dem Aufnahmeraum direkt genommen. Zum Beispiel sind wir so im Fall des Finales aus Beethovens Eroica verfahren, um den Einsatz der Hörner mit dem Hauptthema plastisch hervortreten zu lassen. Wenn man den Hall aus einem anderen Raum nähme oder eine Hallplatte verwenden würde, klänge es topfig. So dagegen hat die Hornmelodie die nötige Plastik bekom-

men, ohne daß die Hornisten forcieren mußten und ohne daß die Stelle klanglich aus dem Rahmen fällt.

Diese Wendung „Zurück zur Natur“ ist eine Entwicklung, an der ich speziell mithelfen durfte. Und nach den Ergebnissen, die sie gebracht hat, werden Sie verstehen, daß ich mich sogar gegen die anomale Sitzweise des Orchesters mit Händen und Füßen sträube. Bei den großen Werken von Beethoven oder Brahms oder Bruckner muß die Aufnahme auch ohne Manipulationen dieser Art „stimmen“. Anders ist es bei Kompositionen wie den Brandenburgischen Konzerten von Bach; da können die historischen Gegebenheiten hinsichtlich der Orchesteranstellung eine Rolle spielen.

Aber um auf Ihre Frage zurückzukommen: Was die Aufnahmen verschiedener Firmen voneinander unterscheidet, hängt nach meiner Meinung doch wohl zum großen Teil von dem Raum ab, in dem sie entstanden sind. Und da jede Firma an bestimmte Räume gebunden ist, herrscht ein bestimmter Klang bei den Platten einer Firma vor. Aber Klangpolitik...? Es ist alles viel einfacher als man zunächst denkt.

Gibt es Aufnahmen, mit denen Sie besonders zufrieden sind?

Nun, es geht auf aufnahmetechnischem Gebiet immer weiter. Und es sind immer die ungewohnten örtlichen Gegebenheiten, die eine Aufnahme so schwierig machen. Aber natürlich ist die Arbeit unter erschwerten Bedingungen für uns auch immer besonders reizvoll. In „unserer“ Kirche in Dahlem weiß man nach fünf Minuten, ob etwas „geht“ oder nicht geht. Dagegen die Scala... Wenn ich mir dann unseren Rigoletto anhöre, so muß ich sagen, daß ich mit dem Ergebnis sehr zufrieden bin.

Würde sich aus dem, was Sie sagen, nicht die Folgerung ziehen lassen, daß man sich in Zukunft immer stärker an einen oder wenige gut geeignete Aufnahmeräume halten wird?

Sicher. Aber damit sind noch nicht alle Probleme gelöst. Schließlich braucht im Idealfall ja jede Partitur einen etwas anderen Klang. Eine Mozart-Sinfonie zum Beispiel verlangt einen etwas differenzierteren, schlankeren Klang als ein romantisches Orchesterwerk, und in solchen Fällen macht es uns auch in der Jesus-Christus-Kirche schon einige Schwierigkeiten, mit den akustischen Gegebenheiten fertigzuwerden.

Welche Möglichkeiten würden Sie für die Zukunft auf aufnahmetechnischem Gebiet sehen?

Ich sehe vor allem für die Oper auf Schallplatten noch Entwicklungsmöglichkeiten. Zum Beispiel könnte ich mir vorstellen, daß der

räumliche Abstand zwischen den Sängern und dem Orchester noch größer wird, ohne daß die Präsenz des Klanges dabei leidet. Außerdem: Sie wissen, Opernaufnahmen werden heute so vorbereitet, daß die Gesangssolisten je nach Handlung ihren Platz in einem der quadratischen Felder einzunehmen haben, in das die „Sängerbühne“ aufgeteilt ist. Ich möchte meinen, daß das Bühnengeschehen noch differenzierter, noch detaillierter wiederzugeben ist. Man hört heute, daß ein Auftritt von links oder rechts erfolgt. Aber man hat noch nicht immer das Gefühl, daß der Raum in seiner ganzen Tiefe ausgenutzt ist, daß etwa eine Figur, die aus dem Hintergrund auftritt, noch 75 Meter zu gehen hat, bis sie „da“ ist. Es kann dann oft noch hinzukommen, daß man den zweiten Raum heraushört, in dem ein Teil der Aufnahme gemacht wurde. Kurz: vieles, was die Technik heute zu bieten hat, ist mir noch zu grobschlächtig. Wenn Sie eine Oper auf Schallplatten hören, muß die Szene tatsächlich akustisch in voller Wirklichkeit erstehen.

Und das halten Sie in jedem Fall für möglich?

Ja, durchaus. Aber die Mittel zur Verwirklichung scheinen mir noch nicht subtil genug zu sein, wenn man gezwungen ist, Klänge so zu mischen, daß ihre unterschiedliche Herkunft noch herauszuhören ist. Es hört sich mir oft noch zu „elektrisch“ an. Ich möchte, daß die Aufnahmen noch eine Spur natürlicher und selbstverständlicher klingen.

Von den grundsätzlichen Problemen zum Schluß noch ein paar aktuelle Fragen. Herr Gerdes, die Deutsche Grammophon Gesellschaft hat in den Herbstmonaten der vergangenen Jahre den Schallplatten-Interessenten große Subskriptionsangebote präsentiert — im vorigen Jahr war es die Brahms-Kassette mit den Berliner Philharmonikern unter Herbert von Karajan. Werden Sie in diesem Jahr diese Tradition fortsetzen — und wenn ja, mit welchem Angebot?

Ja, die Deutsche Grammophon Gesellschaft wird diese Tradition auch in diesem Herbst fortsetzen. Das erwartet man nun schon von uns. Es handelt sich diesmal um Sonderaufnahmen zu Vorzugspreisen unter dem Titel „Meisterwerke in Geschenkausgaben“. Eine Kassette mit nicht weniger als 8 LP ist dem Klavierwerk Chopins gewidmet. Interpret ist Tamas Vasary, der als Chopin-Spieler schon heute — er ist ja erst 32 Jahre alt — von vielen als der legitime Nachfolger Artur Schnabels angesehen wird. Die Kassette enthält die beiden Konzerte mit den Berliner Philharmonikern, sämtliche Etüden, Scherzi, Balladen und Impromptus, 17 Walzer und 10 Nocturnes sowie die

Sonaten b-moll und h-moll. Das Thema der zweiten Kassette, die ebenfalls 8 LP enthält, heißt Franz Schubert. Sie enthält Kammermusik vom Oktett bis zur Klaviersonate, mit anderen Worten aus dem für Schubert zweifellos überhaupt entscheidend wichtigen Gebiet der Kammermusik Beispiele von der größten bis zur kleinsten Besetzung; also das Oktett selbst, das Forellen-Quintett, das Streichquintett C-dur mit den 2 Violoncelli, das G-dur-Streichquartett, das Es-dur-Klaviertrio, die drei Sonatinen für Violine, zwei Klaviersonaten und dann natürlich eine Auswahl aus den herrlichen vierhändigen Stücken, darunter die berühmte f-moll-Fantasie. Interpreten sind das Philharmonische Oktett Berlin, das Amadeus- und Koeckert-Quartett, das Trio di Trieste, Wolfgang Schneiderhan und Walter Klien, Wilhelm Kempff, Christoph Eschenbach, Paul Badura-Skoda und Jörg Demus.

Die dritte und letzte Kassette enthält unsere seit langem mit Spannung erwartete Neuaufnahme der „Zauberflöte“ mit den Berliner Philharmonikern unter Leitung von Dr. Karl Böhm. Sie kann während der genannten Frist zu einem sensationellen Einführungspreis bestellt werden. Ich darf bekennen, daß wir auf diese Gesamtaufnahme, die selbstverständlich auch die Dialoge enthält, besonders stolz sind, verzeichnet doch die Besetzungsliste eine ganze Reihe junger, prachtvoller Stimmen, die in wenigen Jahren Weltberühmtheit erlangt haben. Ich denke da



vor allem an Evelyn Lear (Pamina), Fritz Wunderlich (Tamino), Roberta Peters (Königin der Nacht) und Franz Crass (Sarastro). Wie schon in unserer Fricssay-Aufnahme singt Dietrich Fischer-Dieskau wieder den Papageno und Lisa Otto die Papagena. Den Sprecher singt diesmal Hans Hotter. Und die drei Damen sind Hildegard Hillebrecht, Cvetka Ahlin und Sieglinde Wagner, die drei Knaben Rosl Schwaiger, Antonia Fahberg und Raili Kostia. Übrigens bearbeitete Gustav Rudolf Sellner den Dialog, auch leitete er die Aufnahme-Regie.

Neben diesen Sonderaufnahmen werden doch aber sicher noch weitere Aufnahmen vor Weihnachten veröffentlicht. Können Sie mir wenigstens die wichtigsten nennen?

Dazu gehören zweifellos die neuen Gesamtaufnahmen des „Wozzeck“, wieder unter Leitung von Dr. Karl Böhm, der ja dieser großartigen Oper Alban Bergs nach dem Kriege recht eigentlich den ihr zukommenden Platz im Repertoire der großen Opernhäuser aufs Neue gesichert hat, und des Bachschen Weihnachtsoratoriums unter Karl Richter, das unsere Archiv-Produktion veröffentlicht wird.

