



Als der Trichter noch regierte

Die Expreßzüge von Paddington nach Westengland fahren in Hayes, Middlesex, an hohen Gebäuden vorbei, an denen die Buchstaben H. M. V.

groß angebracht sind. Im Jahre 1921 stieg ich aus einem Bummelzug, den ich wohlweislich genommen hatte, hier aus, um meine erste Grammophon-Aufnahme mit der französischen Geigerin Renée Chemet zu machen. Das Aufnahmestudio war im tiefsten Innern des Gebäudes untergebracht, von Tageslicht und Straßenlärm vollständig abgeschlossen. Der Raum war rein zweckmäßig gehalten; kein gedämpftes Licht, weder Teppiche noch Vorhänge brachten Wärme in die Atmosphäre. Die Wände — oder soll ich sagen Zäune? — waren aus rohen Brettern, der Fußboden bestand aus Hartholzdielen, auf denen meine Schritte, da jeglicher Ton-Absorber fehlte, nur so donnerten; meine Stimme dröhnte, als ob mein Kopf der Resonanzkörper eines riesigen Kontrabasses wäre. Als ich meine Finger über die Tasten des Klaviers gleiten ließ, erschrak ich ob der metallischen Härte des Tones, es hatte den ehren Klang eines Spucknapfes aus Messing. Dieser spröde Ton war nicht nur der Akustik des Raumes zuzuschreiben, denn als ich das Instrument untersuchte, fand ich, daß es vom Stimmer kunstvoll durch Abfeilen der Filze über den Hämmern auf möglichst harten Anschlag eingestellt war. Der Anti-Polsterung-Feldzug hatte sich sogar auf mein Klavier erstreckt. Ein riesiges Horn, ein Schalltrichter, ragte in den Raum und verjüngte sich in die Wand hinein; er war offensichtlich mit dem Maschinenraum verbunden, sammelte die Töne und brachte sie auf die weiche Wachsplatte. Neben dem Trichter befand sich ein Fenster, gerade groß genug, daß man den Kopf hindurchstecken konnte, das aber vom Studio aus nicht zu öffnen war. Die Künstler durften damals den Maschinenraum nicht betreten, denn das Verfahren war streng geheim. Arthur Clark, der technische Aufnahmeleiter, erklärte der Geigerin und mir die Signale: ein Summton (er klang wie eine magenkranke Autohupe) bedeutete: Achtung, zwei Summtöne: Ruhe! und schließlich ein rotes Licht: Spielen!

Bei jeder Aufnahme macht die erste Platte die meiste Mühe, denn dabei müssen Tonqualität und Tonausgleich festgelegt werden. Es werden viele Versuchsaufnahmen gemacht und ins Studio zurückgespielt, bevor Künstler und Techniker befriedigt sind. Mit mir hatten diese große Mühe, weil ich versuchte, leise zu spielen, denn bei der Aufnahme mit Madame Chemet handelte es sich um eine Berceuse. Jedoch aus seinem offenen Hundehüttenfenster heraus bestand Arthur Clark darauf, daß ich die ganz Zeit forte spiele. Ich protestierte und sagte, es sei unmöglich, die Töne eines Wiegenliedes aus dem Klavier herauszuhämmern; ich würde damit das Baby aufwecken. Das Resultat in der zu-

rückgespielten Probeaufnahme war, daß man mich überhaupt nicht hörte. Das gefiel mir durchaus nicht. Den Flügel konnte man nicht näherücken, denn schon die Geigerin hatte zwischen ihm und dem Trichter kaum noch Platz, um den Bogen zu führen. So gehorchte ich schließlich dem höheren Befehl und rasselte meine Berceuse herunter wie eine Reiterattacke — und alle waren sehr befriedigt.

Mit dem Bariton Peter Dawson, den ich als nächsten begleitete, war das Problem des Tonausgleichs noch schwieriger zu lösen. Man muß sich vorstellen, daß der Trichter der Mittelpunkt unserer Welt war — unverrückbar — und daß der Sänger natürlich genau davor stehen mußte. Mehr noch, er hatte seinen Kopf zur Hälfte im Trichter. Nur der Flügel konnte verschoben werden, einmal hierhin, einmal dorthin, und oft befand ich mich, wenn der Tonausgleich hergestellt und alles für die Meisterplatte bereit war, in der Vogelperspektive zum Sänger. Alles, was ich von ihm sah, war sein Gesicht, während mein Klavier über die Länge eines Billardzimmers von ihm entfernt stand. Da es für den Begleiter lebenswichtig ist, den Sänger zu hören, kann man sich meine Schwierigkeiten vorstellen, denn die Töne kamen bei ihm nicht an dem mir zugewandten Ende heraus.

Bei Aufnahmen von Duetten aber unterhielt ich mich oft königlich. Manchmal entwickelte sich dabei zwischen dem Tenor und dem Baß und dem Sopran und dem Bariton ein wahrer Ringkampf. Jeder wollte glänzen, jeder den Trichter für sich haben, und ich wunderte mich, daß ihnen bei dem Gestreite und Gestöße noch Atem zum Singen übrigblieb. Den Sieg errang meistens der Schwergewichtler, da ihm der Mittelgewichtler nicht gewachsen war. Die Angestellten des Studios wechselten mit mir während dieser Balgereien belustigte Blicke, aber ich mußte meinen Spaß vor den Sängern verbergen, denn jeder einzelne flüsterte mir heimlich zu: „Was soll ich mit dem Kerl anfangen? Er gibt mir keine Chance!“ Ich blieb streng unparteilich und gab immer denselben Rat: „Schieben Sie ihn aus dem Weg.“

Die Aufnahmezeit war damals, wie heutzutage auch, mit drei Stunden bemessen, doch oft brauchten Künstler und Techniker schon zwei Stunden oder noch mehr, nur um die klanglichen und Tonausgleichs-Probleme zu lösen; dennoch konnten wir in den restlichen fünf und vierzig Minuten vier oder fünf Lieder aufnehmen, aber bei jeder Probeaufnahme, die uns zurückgespielt wurde, zerstörte die aufgesetzte Nadel das Wachs. Das endgültige Ergebnis unserer Bemühungen, die Aufnahme, von der wir hofften, glaubten oder vermuteten, daß sie die beste sei, bekamen wir erst eine Woche später, wenn die Platte fertig war, zu hören. Wie es uns je gelang, überhaupt — und sogar gute Aufnahmen zu machen, ist mir bis heute ein Rätsel.

Mit dem Wachsverfahren wurden nur Platten in zwei Größen hergestellt; die große, die

normalerweise vier Minuten fünfzehn Sekunden, und die kleine, die drei Minuten zehn Sekunden lief. Eine zusätzliche halbe Minute konnte in besonderen Fällen in eine Platte hineingequetscht werden, indem man die Rillen etwas verengte. Dies wurde aber tunlichst vermieden, denn die Tonqualität verschlechterte sich, wenn die Nadel dem Zentrum der Platte zu nahe kam. Da ein Symphonie- oder Sonatensatz auf einer Plattenseite viel zu wenig Platz hatte, mußte der Satz mittendrin unterbrochen werden — manchmal gerade bei einer unaufgelösten Dissonanz. Dieser Absatz war ganz unerträglich, selbst für uns einfache Leute. Bei kürzeren Stücken wurde deshalb oft das Tempo in grotesker Weise beschleunigt, bloß damit die Aufnahmedauer für die Platte reichte. Wenn das rote Licht aufleuchtete, verloren wir keine Sekunde — wir legten gleich los. Sprinter in einem Hundertmeterlauf konnten nicht schneller starten als wir. Einmal versuchte Selma Kurz, die wunderbare Sopranistin von der Wiener Staatsoper, mit mir eine Aufnahme des Beethovenlieds Adelaide zu machen. Es ist ein sehr langsames Lied mit einem besonders langsamen ersten Teil. Aber noch bevor wir dieses Largo beendet hatten, steckte der Techniker seinen Kopf durch das Fenster und teilte uns mit, daß er am Ende der Wachsplatte sei. Wir versuchten es nochmals, und diesmal spielte ich die Einleitung so schnell, daß Beethoven empört gewesen wäre. Aber Frau Kurz, die, mit dem Kopf im Trichter, so weit vom Klavier entfernt stand, daß sie mich nicht hören konnte, wurde — was ihr nicht zu verargen war — langsamer und langsamer. Die arme Adelaide mußten wir leider aufgeben.

Schon mit ein- oder zweieundzwanzig Jahren wurde ich zu einem erfahrenen Plattenkünstler. Auf meinem ungedämpften Klavier tönte meine Artikulation in der Wiedergabe klar und scharf. Etwaige Anwandlungen von Selbstgefälligkeit wurden jedoch durch das Auftreten der gräßlichen Melba roh zerstört, und wahrscheinlich hätte ich unter ihren Händen meinen Geist aufgegeben, wäre nicht der winzig kleine Direktor Fred Gaisberg Aufnahmeleiter gewesen. Charmant und weltgewandt, wie er war, konnte er ein Löwenbändiger sein und sprang nun mannhaft in den Käfig, als Dame Nellie mich abkanzelte. Einige Zeit, nachdem sie sich aus der Öffentlichkeit zurückgezogen hatte, kam sie mit einem Schützling, Elena Danielli, ins Studio, um bei deren Aufnahmen zuzuhören; da sie fand, daß ich jung, unerfahren und ängstlich sei, machte sie sich ein Vergnügen daraus, mich auf Tod und Leben zu peinigen. „Gibt es denn niemanden“, kreischte sie schließlich, „der einen schönen Ton aus dem Klavier herausholt? Er“ — dabei durchbohrte sie mich fast mit einem wilden Blick — „spielt so hart.“

Aber Fred war ihr gewachsen.

„Hören Sie, Dame Nellie, Sie haben sich jetzt lange genug im Studio unterhalten. Nun lassen Sie diesen jungen Mann in Ruhe.

Von Gerald Moore

Setzen Sie sich mit mir in den Abhörraum, und Sie werden sehen, daß er und Fräulein Danielli gute Aufnahmen machen.“ Die große Frau musterte ihn von oben bis unten — was bei Gaisberg nicht viel Zeit in Anspruch nahm —, aber Fred drehte sich auf dem Absatz herum und schlenderte aus dem Studio. Sie folgte ihm wie ein Lamm.“

Trotz allem waren die Tage in Hayes ein Vergnügen. Es herrschte unbekümmert gute Stimmung, und eine Aufnahme endete gewöhnlich damit, daß man sich gegenseitig beglückwünschte und einander auf die Schulter klopfte. Die Künstler wurden gefeiert, und ich hämmerte fröhlich auf meinem Klavier herum.

Albert Coates nahm dort mit Florence Austral, Walter Widdop und einem verkleinerten Orchester den ganzen „Ring“ auf. Ein Orchester mit Hilfe eines einzigen Schalltrichters aufzunehmen, war außerordentlich schwierig. Die Musiker konnten nicht wie im Konzertsaal verteilt auf das Podium gesetzt werden, denn so hätte man die Hälfte von ihnen auf der Platte nicht gehört. Sie mußten sich um den Trichter herum zusammendrängen, also wurden Geiger, Cellisten, Kontrabassisten und Bläser einer über dem andern aufgebaut. Die Szene glich dem „Todesritt“ auf einem Jahrmarkt.

Alle die wundervollen Aufnahmen von Fedor Schaljapin wurden dort gemacht, unter Assistenz des allgegenwärtigen Fred Gaisberg, des einzigen Menschen, der imstande war, den ungebärdigen Riesen im Zaum zu halten. Schaljapin, äußerst nervös und ungeduldig, brüllte wie ein Stier, wenn etwas nicht klappte, schüchterte den Dirigenten ein und alle, die in Reichweite waren. Geradezu eine „glückliche Familie“.

Mit der Ankunft des Mikrophons im Studio war es aus mit der fröhlichen Geselligkeit. Es wäre übertrieben, zu behaupten, ich hätte zu diesem wissenschaftlichen Fortschritt etwas beigetragen. Doch zumindest war ich „dabei“, denn ich kam Tag für Tag nach Hayes, als das neue elektrische Verfahren ausprobiert wurde. William Primrose, der Bratschist — damals noch Geiger —, und ich spielten zusammen dasselbe Stück immer und immer wieder, damit Techniker und Tonmeister experimentieren und die verschiedenen Aufnahmen sorgfältig miteinander vergleichen konnten.

Meine jüngeren Leser, denen die modernen Bandaufnahmen mit ihren geschickten Schnitt- und Montagemöglichkeiten bekannt sind (darüber werde ich später noch etwas zu sagen haben), werden von der Revolution, die das Mikrophon verursachte, vielleicht nur wenig ahnen. Es war der Hecht im Karpenteich. Während man den Trichteraufnahmen zugestand, daß sie bestenfalls eine ähnliche, schlimmstenfalls eine verzerrte Wiedergabe hervorbrachten (man kam auf jeden Fall ungestraft davon), wurden vom Mikrophon die von uns erzeugten Töne völlig getreu wiedergegeben. Es steht immer noch außerhalb unse-



Gerald Moore mit seiner Gattin Enid

rer Macht, uns selbst ganz wahrheitsgetreu zu hören.

Ein Neuling bei Aufnahmen, der sich selbst zum erstenmal hörte, pflegte bestürzt zu fragen: „Klingt meine Stimme wirklich so?“ Es war eine heilsame Kur gegen Selbstgefälligkeit. Wenn früher Begriffe wie Genauigkeit und Kraft ausreichten, so war das jetzt nicht mehr genügend, wir mußten als gute Musiker singen und spielen: mit Feingefühl, Licht und Schatten, mit Zartheit und Nuancen. Ich mußte sogar, wenn nötig, besonders weich spielen. Man kam bald darauf, daß eine gute Aufnahme vom Künstler unendlich viel Konzentration und Sorgfalt verlangte. Dem Mikrophon entging nichts.

Ja, aber bitte nicht zu vergessen, daß es mit seiner ganzen Empfindlichkeit die Aufnahmen immer noch auf das altmodische, bröckelige Wachs übertragen mußte. Eine Probeaufnahme, die uns beim Anhören vielleicht begeisterte, war wertlos und mußte wiederholt werden. Es waren tatsächlich noch zwei „Meisteraufnahmen“ nötig für den Fall, daß während des Verfahrens mit dem unseligen Wachs etwas passierte. Diese Wiederholungen konnten ein Alpdruck werden. Beim kleinsten Fehler, bei der geringsten Ungenauigkeit mußte man ganz von neuem beginnen. Ein Lied mußte vielleicht zwölfmal oder noch öfter gesungen werden; nach jeder Wiederholung wandte ich mich zum Sänger mit der hoffnungsvollen Frage, wie er darüber denke; aber er schüttelte nur den Kopf — ein Ton oder eine Phrase befriedigten ihn nicht —, die Intonation war nicht rein oder die Tonqualität ungenügend gewesen. Nach einem halben Dutzend Versuchen konnte so eine Melodie beiden Künstlern derart verleidet sein, daß sie alles dransetzen mußten, um ihr wieder Spannkraft und Frische zu geben. Wir haben uns zum Beispiel über eine Stunde lang mit einem Lied befaßt und bei der achten oder neunten Aufnahme das Gefühl gehabt, es sei nun bestimmt gut. Unser glückliches Lächeln erstarb langsam, wenn der Aufnahmeleiter ins Studio tritt und dem Sänger erklärt, er habe ein falsches Wort gesungen oder die Begleitung habe zu schwer geklungen, oder wenn er sagt: „Sie müssen

wiederholen. Wir hatten leider ein technisches Mißgeschick mit dem Wachs.“ Schließlich singt beim zwölften Male der Sänger wunderschön und fehlerlos, aber, hélas, mir passiert ein Schnitzer. Bis zu diesem Augenblick habe ich die Begleitung exakt gespielt, jetzt aber verwirren sich mir die schwierigen Passagen — die vorher so leicht zu überwinden waren —, mein Mund wird trocken, im Magen verspüre ich ein Kribbeln, und meine Finger scheinen lauter Daumen zu sein. Ich übe diese verfluchten Passagen nochmals und nochmals, während der Sänger gleichzeitig an einer Phrase, die ihm Sorge macht — die nichts mit meiner Übung zu tun hat —, arbeitet, man kann sich die Kakophonie vorstellen. Wie zwei Windhunde vor dem Start können wir es kaum erwarten, die Aufnahme zu wiederholen. Aber wir dürfen nicht anfangen, wir müssen warten, bis die Techniker das Zeichen geben. Was für eine Ewigkeit sie brauchen! Endlich ertönt der rituelle vorbereitende Summton — ich setze meine Finger geräuschlos auf die Tasten —, das rote Licht glüht auf, mein Blutdruck schnell in die Höhe, und ich beginne zu spielen.

Das Mikrophon brachte — und bringt immer noch — so viele Unzulänglichkeiten in meinem Spiel zutage, daß ich mich manchmal frage, warum man mich je wieder engagiert. Ich kann nur annehmen, weil man die Schwächen nie bemerkt. Es ist beschämend, bei der Aufnahme eines Musikstückes, das man jahrelang öffentlich gespielt hat, zu entdecken, wie schlecht man es spielte.

Aber wenigstens hat mich das Mikrophon gelehrt, mir selbst äußerst kritisch zuzuhören. Ich verdanke ihm viel, wenn ich es auch immer noch fürchte und hasse. Und sollte ich so lange leben wie Methusalem — ich werde immer erbeben, wenn ich die Worte höre: „Achtung, Aufnahme!“

Mit freundlicher Genehmigung des Rainer Wunderlich Verlages Hermann Leins, Tübingen, vervollständigen wir unseren Abdruck aus dem neu erschienenen Buch von Gerald Moore „Bin ich zu laut?“ mit diesem Kapitel, das der Frühzeit der Aufnahmetechnik gewidmet ist.