

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Band: 16 (1992)

Heft: [2]: Alte Musik II : Konzert und Rezeption

Artikel: Die Compact Disc als Konzertersatz? : "Die Plattenspielnadel ist der Dosenöffner der Musik in Konserve" (Pío Baroja)

Autor: Casulleras, Pere

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869060>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Compact Disc als Konzerterersatz?

»Die Plattenspielnadel ist der Dosenöffner der Musik in Konserve«
(Pío Baroja)

Auf einigen der ersten (Schellack-)Plattenaufnahmen mit Originalinstrumenten konnte man den Hinweis finden, dass dank der geringen Lautstärke und dem geringen Dynamikumfang der historischen Instrumente lauter als üblich aufgenommen werden konnte, daher sollte bei der Wiedergabe der Lautstärkeregler »zurückgenommen« werden, so würde die Musik in Originallautstärke klingen und darüberhinaus – allzu durchsichtig – das Nadelrauschen praktisch verschwinden. Gelegentlich wurde dieses Prozedere sogar als spezielles Verfahren mit phantasievollen Namen verkauft.

Dann kam die Langspielplatte. Was da alles auf Plattenhüllen über Klangtreue und dergleichen mehr geschrieben wurde, musste die Hörenden glauben lassen, leibhaftig vor dem Künstler zu sitzen.

Was geschah aber, als die Digitaltechnik kam, dazu später die Compact Disc? Einige Fachleute meinen nun sogar, die Wiedergabe übertriffe das Original, so gut könne man mit den eigenen Ohren in natürlicher Akustik gar nicht hören! Was denken jetzt die Freunde alter Musik, da viele ihrer Konzerte später als Schallplatten – oder eben CD's – mit den selben Musikern erscheinen? Gewiss hat das Konzert bestimmte unersetzliche Vorteile, doch nach Ansicht einiger überwiegen offenbar diejenigen der Konserve.

Ich will hier nicht in diese Diskussion eintreten, sondern aus der Sicht des (Ein-)Machers ein wenig darüber erzählen, wie die historische Aufführungspraxis in die Konserve kommt.

Vielleicht haben Sie einmal Tonmeister bei einer Diskussion darüber, wie ein bestimmter Klangkörper aufzunehmen sei, erlebt. Die Gräben, die sich da gelegentlich auftun, sind grösser als diejenigen zwischen den verschiedenen Möglichkeiten der Aufführung alter Musik – dies bei durchaus angebrachten Argumenten. Die klanglichen Ergebnisse der dabei vertretenen Methoden mögen grundverschieden voneinander sein – und doch jede für sich korrekt und glaubwürdig erscheinen. Hier erkennen wir gleich die erste Schwierigkeit der Konserve: Trotz spektakulärem Klang und fabelhafter Konturenschärfe können wir gar nicht sicher sein, ob das Klangbild in natura tatsächlich dem entspricht, was wir da hören.

Ich habe die Tonaufnahmetechnik gelegentlich mit der Photographie verglichen: Der Photograph bestimmt Blickwinkel und Perspektive, kann auf

Beleuchtung und Belichtung Einfluss nehmen, und er kann dann durch Montage uns nur den Ausschnitt zeigen, den er will. Auch wenn er versucht, ein Objekt dokumentarisch abzubilden, wird ein Kollege bei gleichen Absichten möglicherweise zu einem anderen Ergebnis kommen, beide können dem Betrachtenden unter Umständen verschiedene Vorstellungen des Objektes vermitteln, und beide sind gültig. Ähnliches geschieht mit den Tonaufnahmen. So wie ein Bild uns eine Tiefe vortäuscht – obwohl es doch ganz flach ist, täuscht uns die Wiedergabe einer Stereoaufnahme: Wir sollen eine Tiefe, eine räumliche Ausdehnung und Elemente einer Akustik hören, die in den meisten Fällen in dem Raum, in dem die Wiedergabe stattfindet, absolut unmöglich wären. Niemandem würde es einfallen, zu behaupten, gute Photographien seien so gut, dass sie mit der Realität verwechselt werden könnten. In den Anfängen des Kinos wurde aber Ähnliches behauptet (was heute auch niemandem mehr einfällt). Warum sagen dies einige Leute von den Tonaufnahmen? Vielleicht haben wir uns noch nicht genügend an Illusionen gewöhnt.

Bei der Gestaltung von Illusionen kann man auf vieles zurückgreifen, wobei wir uns darüber klar sein sollten, dass das meiste auf Täuschung beruht und dass die Möglichkeiten der Einflussnahme auf die Rezeption enorm sind, wir aber andererseits keineswegs gezwungen sind, alle die uns zur Verfügung stehenden Mittel anzuwenden – was leider zu oft nicht eingesehen wird. Auf der anderen Seite ist es wiederum naiv zu denken, dass es für eine »originalgetreue« Aufnahme genügen würde, die Musiker in Konzertaufstellung musizieren zu lassen und dann in einiger Entfernung – wo es »gut klingt« – zwei möglichst gute Mikrophone aufzustellen und die Musik mit möglichst guten Aufnahmegeräten aufzuzeichnen – vom technischen Standpunkt her ein heute jedem zugängliches Verfahren. Dass dies so einfach nicht ist, zeigt schon ein Versuch mit verschiedenen Mikrophonen ähnlichen Typs der besten Hersteller. Die Unterschiede sind verblüffend, zum Teil sogar alarmierend. Schon hier muss also eine grundsätzliche Entscheidung zur Wahl der Mittel getroffen werden.

Dazu kämen einige Fakten, die weitere Entscheidungen von nicht minderer Bedeutung erfordern. Ohne auf Einzelheiten einzugehen, seien hier für Skeptiker einige wenige Stichworte aufgelistet: Hallradius, Kammfilter durch Reflexionen, Abstrahlcharakteristiken, Höhenabsorption. All dies sind Sachen, die den Tonmeister auch gegen seinen Willen zwingen, gestalterisch ins endgültige Klangbild einzugreifen, und dies kann er nur tun, wenn er sich einerseits im klaren darüber ist, dass er über den Kopf des Hörers hinweg – und auch ohne dessen Wissen – entscheidet und andererseits eine klare, möglichst unvoreingenommene Vorstellung davon hat, wie das Ergebnis klingen soll.

Das erklärt, warum es Aufnahmen gibt, in denen alle Details ganz klar und alle Konturen scharf sind, und andere, in denen eher die musikalische Wech-

selwirkung von Instrument und Raum im Vordergrund steht. Der Zuhörer zuhause weiss in der Regel nicht, welche Manipulationsmöglichkeiten nach der Aufnahme zur Verfügung stehen. Der Computer ist auch hier einbezogen, und die Möglichkeiten gehen heute so weit, dass sogar Fachleute ständig überrascht werden.

Trägt nun eine Plattenserie die anspruchsvolle Bezeichnung *Documenta*, so vermag dies allein den Tonmeister von den genannten Entscheidungen leider nicht zu befreien, im Gegenteil, es macht einige davon zu einer Gewissensfrage. Man kann annehmen, dass dieses Prädikat vor allem im musikalischen Sinne angebracht ist; dies bedeutet, dass die Aufnahme in erster Linie Menschen ansprechen (und nicht Archive füllen) soll – auch klanglich, wodurch hier die gestalterische Arbeit in den Vordergrund rückt.

Die klassische Musik hinkt dabei der sogenannten Unterhaltungsmusik erheblich hinterher. In den sechziger Jahren haben einige Rockgruppen damit angefangen, typische Gestaltungsmittel des Mediums Tonaufnahme wie Mehrspurbandmaschinen und Effektgeräte für die »Herstellung« ihres Klanges gezielt einzusetzen, eine Entwicklung, die trotz Auswüchsen – etwa 90 Prozent der Klänge, die wir heute auf Unterhaltungsmusik-Konserven hören, werden von elektronischen Instrumenten erzeugt, die nicht einmal von Menschen gespielt werden – auch dazu geführt hat, dass diese Mittel kreativ eingesetzt worden sind: ein frühes, klassisches Beispiel ist *Sergeant Peppers* der *Beatles*.

Diese Entwicklung der Technik hat eine Parallele in der klassischen Musik gehabt, doch wurde sie hier nicht nur nicht kreativ eingesetzt, sondern oft auch noch ganz unkünstlerisch. Weil die klassische Musik so »schwierig« ist und Orchesterzeit so kostbar, hat man mit möglichst vielen Mikrofonen die Aufnahme auf einer möglichst vielkanaligen Tonbandmaschine gemacht, so konnte danach in aller Ruhe – und auch über die Köpfe der Musiker hinweg – die »Abmischung«, der endgültige Klang gemacht werden. Dies ist eine Folge eines traditionellen Desinteresses der Musiker für die Technik, aber auch der Techniker für die Musik. Dabei ist es möglich – und dies scheinen doch ein paar wenige Leute, vor allem in der alten Musik, verstanden zu haben –, das Medium Tonkonserve zeitgemäss einzusetzen. Wohin dies bei Übertreibungen führen kann, ist eine andere Sache, aber doch zu verkraften: Sonst gäbe es z. B. nicht die heutigen Inszenierungen der klassischen Oper.

Wem alles bisher Gesagte zu abstrakt war, soll hier, ohne auf die Wahl der geeigneten Mittel eingehen zu wollen, ein paar Beispiele bekommen: Die akustisch oft problematischen Aufführungen venezianischer Mehrchörigkeit könnten besser zur Geltung gebracht werden; die Intimität und Ausdrucksmöglichkeiten eines frühen Flügels, ja eines Clavichords könnten damit vermittelt werden. Betrachtet man die Phantasielosigkeit der meisten Aufnahmen dieser Beispiele, so ist es ernüchternd: die venezianische Musik in einer kleinen

Dorfkirche gespielt, der Flügel dünn und schnarrend, das Clavichord wie aus Pappe gebaut klingend.

Es ist an der Zeit, der klassischen CD die Fesseln zu nehmen und ihr die mediumkonforme Eigenständigkeit zu geben. Von daher wird sie auch nie sein, was sie ohnehin nie gewesen ist: Konzertersatz.