

Thomas Alva Edison – Emile Berliner – Carl Lindström

Die drei Säulen der "Schallplatt(en)form"

Peter K. Burkowitz

Dir.(i.R.) der Studios & Aufnahmetechnik der Lindström/Electrola-Gesellschaften von 1953 bis 1967
pkburkowitz@freenet.de

Einleitung

Wenngleich *Carl Lindström* die Hauptperson dieser Tagung ist, möchte ich mit meinem Beitrag am Beginn der Tontechnik ansetzen, denn auch für *Lindström* hätten die Dinge ganz anders laufen können, wären nicht schon vor ihm schicksalhafte Weichen gestellt worden.

Wie die meisten technischen Neuerungen, so lässt sich auch die Schallplattenindustrie auf die schöpferischen Leistungen Einzelner zurückverfolgen. Z.B. auf den frühzeitigen "Schwingungsdenker", den Göttinger Physiker *Wilhelm Weber* (1804-91) mit seinem, auch heute noch in Schulen ausgeübten Experiment der Schwingungsdarstellung mittels Stimmgabel auf einer beruften Glasscheibe

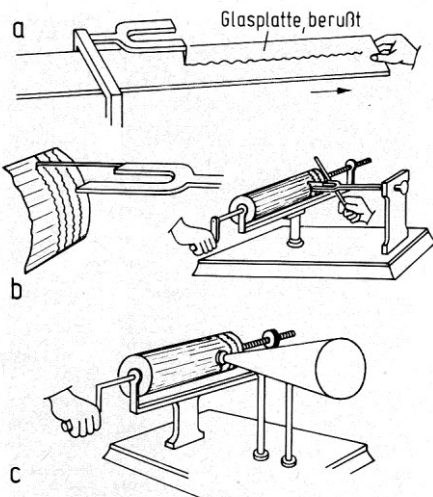


Bild 1. Vom Stimmgabelschreiber zum Sprachschwingungsschreiber:
a) So fing Wilhelm Weber an.
b) So verbesserte 1846 J.M.C. Duhamel den Schreiber von Weber zum „Vibraskop“.
c) Léon Scott entwickelte 1854 aus dem Gerät von Duhamel den Sprachschwingungsschreiber „Phon-Autograph“

[1]. *J.M.C. Duhamel* machte 1846 daraus sein "Vibraskop" und *Leon Scott* 1854 seinen "Phon-Autograph". Der Franzose *Charles Cros* (1842-88) erstellte reihenweise zeichnerische Ideen, die aber nie ausgeführt wurden. Konkret Anwendbares schuf erstmals

Thomas Alva Edison (1847-1931). Der hatte zwar auch – wie viele andere Erfinder – keine physikalische oder technische Vorbildung, ging aber an alles, was er anpackte, mit strenger Systematik heran. Schon seine erste Konstruktion eines Walzen-Phonographen funktionierte zuverlässig. Die Rillenspirale der Walze hatte vom Start bis zum Auslauf die für Tonaufnahme und –Wiedergabe vorteilhafte Eigenschaft konstanter Wegstrecke je Zeiteinheit. Ihr prinzipielles Problem waren die sogenannte "Trittschallempfindlichkeit" der Tiefenschrift und die Unwirtschaftlichkeit der Massenfertigung. Dennoch erreichten die Phonographen und Walzen bis in die späten 1920er hinein eine weltweit beachtliche Verbreitung. Erst der Nachruf, den "The Phonograph Monthly"

Edison 1929 aus Anlass seines Rückzugs aus dem Phonogeschäft widmete, machte sein entscheidendes Handicap deutlich: "Mr. Edison hat seine Erfindung stets nur als Maschine betrachtet. Er hatte nie Verständnis für Musik. Wie konnte er hoffen, in einer musikalischen Unternehmung erfolgreich zu sein?"

Das mag schon gestimmt haben. Aber fairerweise sollte man hinzufügen, dass bereits zehn Jahre nach *Edisons* Phonograph-Patent (angem. 24.12.1877, ert. 19.2.1878) dem Hannoveraner *Emil Berliner* das "Grammophon" patentiert worden war. Dessen Tonträger in Seitenschrift und Ausführung als Platte ermöglichte weitaus praktischere und wirtschaftlichere Mengenfertigung und machte damit alsbald das Rennen.

Emil Berliner (1851-1929) gilt allgemein als Erfinder der Schallplatte. Seine erste Anmeldung des Seitenschrift-Grammophons beim amerikanischen Patentamt stammt vom 26.9.1887. Tatsächlich hatte jedoch *Edison* in einer Britischen Patentschrift (Nr. 1644, angem. 24.4.1878, ert. 6.8.1878) Platte und Abspielgerät in präzisen Zeichnungen vorweggenommen

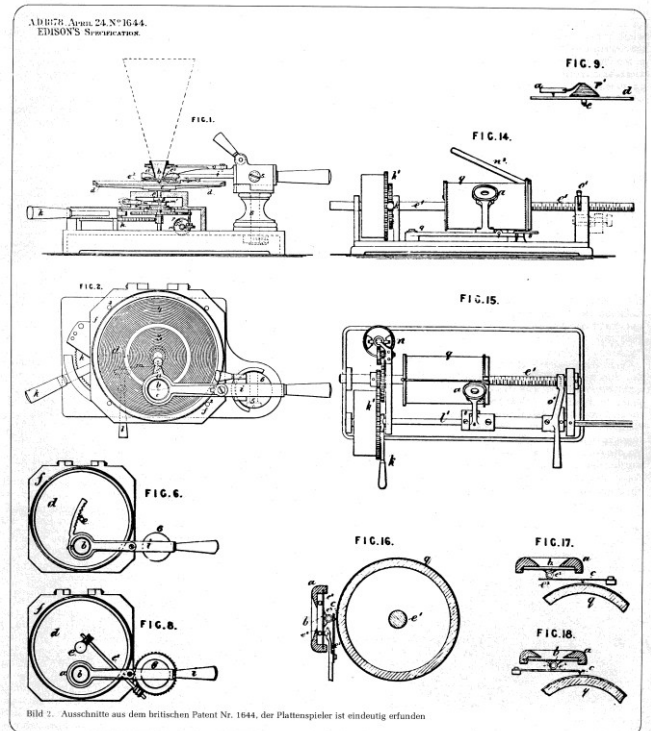


Bild 2. Ausschnitte aus dem britischen Patent Nr. 1644, der Plattenspieler ist eindeutig erfunden

[2]. Diese Anmeldung hatte *Edison* gleichzeitig in den USA und in Großbritannien getätigt. In GB wurde ihm alsbald ein Patent erteilt. Daraufhin versagte ihm das USA-Patentamt die Erteilung wegen englischer Priorität – ein aus heutiger Sicht an Stumpfsinn wohl nicht mehr zu überbietender Schildbürgerstreich eines Amtsschimmels, dessen geistige Heimat man damals mit Vorliebe in Preußen vermutete.

Hier könnte man ein prickelndes Gedankenspiel einschleichen, welchen Verlauf die Schallplattenindustrie wohl

genommen hätte, wenn auch *Emile Berliner* mit Hinweis auf *Edisons* Vorveröffentlichung ein USA-Patent versagt worden wäre. (das –e am *Emil* hatte *Berliner* sich erst seit der Ankunft in den USA zugelegt).

Von Bedeutung muss jedoch bei alledem gewesen sein, dass *Berliner* jeweils funktionsfähige Modelle vorstellen konnte. Aber auch er geriet im weiteren Verlauf in Serien von Rechtsstreitigkeiten, die ihn zu allerhand Vertragsmanövern und zeitweilig sogar zum Ausweichen nach Canada bewogen. Als außeramerikanische Kunden begannen, sich über das reine US-Repertoire zu beschweren, reagierte er mit der Gründung der *The Gramophone Ltd.* in London. Daraufhin boykottierte ihn sein Platten-Hauptlieferant *Frank Seaman* in den USA. In der Not ließ *Berliner* einige Pressen bei seinem Bruder in dessen Telefonfabrik in Hannover aufstellen. Der Schachzug bewährte sich so gut, dass er 1898 dort eine "Deutsche Gramophon Gesellschaft" gründete, aus der sich dann im Laufe einer bewegten Geschichte die bedeutendste Marke des Klassik-Musikmarktes entwickelte. Erst 1907 errichteten *Berliners* UK-Partner dann aufgrund der auch geographisch rasanten Ausweitung der Geschäfte die umfangreichen Produktionsanlagen in Hayes (westlich von London).

Carl Lindström betrat als Dritter die Weltbühne des inzwischen blühenden Phonogeschäfts. 1895/96 meldete er sich in Deutschland mit erstem Wohnsitz in Berlin an und betrieb in den ersten zehn Jahren überwiegend den Bau und Verkauf von Walzen-Phonographen. Seine Unternehmungen sind bis zur Aufgabe des Standorts Berlin und Neugründung in Köln 1952/1953 in den bisherigen GHT-Beiträgen vorzüglich dokumentiert. Mein Beitrag schließt deshalb dort an, denn ich bin vermutlich einer der wenigen Überlebenden, die noch ein Einstellungsschreiben mit dem Briefkopf der *Carl Lindström GmbH* erhalten haben. Wie es dazu kam, bzw. aufgrund welcher Vorgeschichte ich dazu gekommen bin, lassen Sie mich im Folgenden kurz schildern:

Der gestrige Vortragende, *George Brock-Nannestad*, liefert mir einen passenden Einstieg, denn ich gehörte 1937 als 17-Jähriger "Pennäler" am *E.M.Arndt-Gymnasium* in Berlin-Dahlem auch schon zu den von ihm beschriebenen "Selbstaufnehmern".



[3] Hier im Bild die noch vorhandenen Teile meiner damaligen Apparatur: Eine bei SAJA (Sander & Jansen) sogar für das damalige Taschengeld schon erschwingliche, allerdings heftig reparaturbedürftige Schneidmaschine - bereits mit umschaltbarer Geschwindigkeit von 78 auf $33\frac{1}{3}$ U.p.M (darauf liegend eine damals geschnittene Fassung der musika-

lisch und musikantisch bis heute absolut singulären Einspielung des Titels "Bijou" der Bigband von *Woody Herman*). Dann der selbst gebaute Gegentakt-Schneid-Verstärker



[4] mit Malotki μ -Metall Eingangs- und Permalloy-Ausgangsübertragern und geeichter Physiologie-Entzerrung, und



[5] der ebenfalls selbstgebaute Wien-Brücken Messtongenerator, den ich wegen meines zweiten Hobbys - des Kurzwellen-Funks - gleich mit einem Hochfrequenz-Messgenerator kombiniert hatte. Die Ergebnisse des Hobby-Plattenschnitts konnten sich neben jeder Industrieschallplatte damaliger Qualität hören lassen. Dass dieses Fach einmal mein lebenslanger Berufsinhalt werden wird, war so eindeutig allerdings nicht vorherzusehen.

Dass es dann doch so kam lag einerseits daran, dass Hannover, wo ich nach Kriegsende zunächst bei Verwandten unterkam, der Stammsitz der Deutschen Gramophon Gesellschaft war. Da lag es nahe, dort zwecks Sicherung des ersten Nachkriegs-Broterwerbs nachzufragen. Das Glück war mir hold. Nach einer Viertelstunde Gespräch mit dem 1943 von Siemens eingesetzten Technischen Leiter, *Helmut Haertel*, war ich, wie üblich, zunächst auf Probe angestellt und bekam den Auftrag, zusammen mit einem Ingenieur der Siemens-Niederlassung Hannover ein behelfsmäßiges Mischpult zu bauen, damit wieder Aufnahmen gemacht werden konnten. Das Projekt kam zügig voran, allerdings mittels heute nicht mehr vorstellbarer Manöver bei der Beschaffung der erforderlichen Bauteile. Nach drei Monaten wurde ich fest übernommen, und nach knapp einem Jahr ging die Apparatur mit Erfolg in regulären Betrieb.

Eines Tages in 1946 verkündeten Zeitungen und Rundfunk, dass die Reiseverbindungen nach Berlin wieder offen

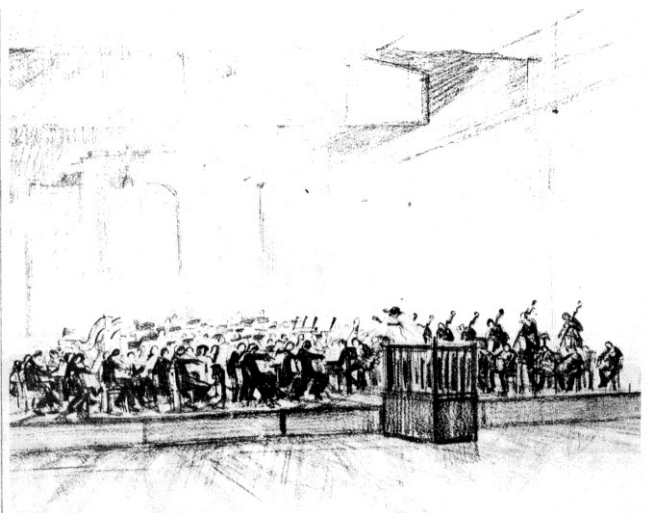
seien. Das veranlasste mich, in meine Heimatstadt Berlin zurückzukehren, wo mein Familienwohnsitz samt Einrichtung wie durch ein Wunder erhalten geblieben war. Wenige Tage nach dem Umzug ergab sich im gerade neu gegründeten RIAS (Rundfunk im Amerikanischen Sektor) eine Chance als Toningenieur. Der meine Einstellung prüfende US-Beamte wollte keine Zeugnisse oder sonstige Belege sehen. Er fragte mich nur sehr sachkundig nach meinen bisherigen Tätigkeiten und Kenntnissen aus. Nach zehn Minuten hatte ich den "Job". Damit war der Weg in die professionelle Tontechnik besiegelt, und ich hatte während der kommenden acht Jahre alsbald täglich zwei bis drei Aufnahmetermine mit den namhaftesten Künstlern in allen Stilrichtungen der ersten Nachkriegs-Epoche. Gelegentlich kamen auch sogenannte "Mucken" (das sind Lohnaufnahmen) vors Mikrofon; darunter auch für Electrola. Bei der Gelegenheit bekam ich guten Kontakt zu deren renommiertem Produktionschef *Fritz Ganss*. 1953 machten mir Electrola/Lindström das Angebot, im Rahmen ihrer Neugründung in Köln die Leitung des Geschäftsbereichs Studios und Aufnahme-Technik zu übernehmen. Die leitenden Stellen waren zu der Zeit wie folgt besetzt: Gesamtleitung: Dr. *Ladislaus Veder* (kam von Polydor); Justiziar: Dr. *Rudolph Thalheim*; Verwaltung & Finanzen: Dr. *H. Hundertmark*; Katalog & A&R-Strategie: *Max Ittenbach*; Vertrieb: *Rudolf Engleder*; E-Produktion: *Fritz Ganss*; U-Produktion: *Nils Nobach*; Studios & Aufnahmetechnik: *Peter K. Burkowitz*; Fabrikation: *Kurt Damm*. So kam ich zu Lindström, die zu der Zeit noch getrennt firmierten und die gesamte Technik für Electrola betrieben.

Von diesem Zeitpunkt an kann ich sinnvoll an die Dokumentationen der Diskographen anschließen, besonders an die reich bebilderte von *Reiner E. Lotz*. D.h. ich kann von der Neugründung ab 1953 bis zu meinem Wechsel zu der neu formierten PolyGram-Gruppe im Jahre 1967 berichten.

Wie bei solchen Neuanfängen allgemein empfehlenswert, habe ich erst mal mit einer

Bestandsaufnahme

begonnen. Und die war sehr ernüchternd. Durch die Kriegseinwirkungen hatten Lindström ihre Studios und fast alle Gerätschaften verloren. Erwähnenswert hier besonders der in der Branche vermutlich einmalige Konzert-Aufnahmesaal auf dem Fabrikgelände, offenbar in der Schlesischen Straße. Ein Photo davon konnte ich leider nicht auftreiben, aber die Kopie einer künstlerisch ambitionierten Zeichnung:



[6].

Ansonsten bestand der "Gerätepark", den ich nach dem Umzug von Berlin in Köln vorfand, aus ein paar alten Kondensatormikrofonen – sogen. "Neumann-Flaschen" - einigen vorsintflutlichen Bändchen- und elektrodynamischen Mikrofonen von der englischen Muttergesellschaft EMI, ein paar ziemlich verbastelten Magnetophonen unklarer Herkunft, einem simplen Mischpult-Eigenbau in der altertümlichen Form einer Registrierkasse



[7] und zwei EMI-Wachs-Schneidmaschinen aus den 1930er Jahren.

Im Vergleich dazu hatte der RIAS bereits 1951 die übernächste Generation modernster Ausrüstungen in Kanalstreifentechnik und Flachbauweise; dazu Eckmiller-Flachbahn-Regler und -koaxiale Breitbandlautsprecher, Magnetbandmaschinen mit mehreren verschiebbaren Abtastköpfen für Iterations-Prozesse und beste Kondensatormikrophone.

Erwähnung verdient hier die bis über die letzten Kriegsjahre zäh und erfolgreich an der Modernisierung der Tontechnik arbeitende Gruppe von Ingenieuren der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG), des IRT (Institut für Rundfunktechnik), der AEG, Telefunken, BASF, Georg Neumann und anderen, deren gemeinsamen Aktivitäten es zu danken ist, dass bereits seit 1943 richtungweisende Anstöße für neuzeitliche Studioteknik und dementsprechende Aufnahme-Praktiken aus Zentral-Europa kamen.

Das folgende Bild 8 zeigt auf der Titelseite des Radiomentor vom März 1951 den Blick ins neu errichtete RIAS Studio 7 vom Regieraum aus über das moderne Regiepult hinweg, dessen flache Bauweise



[8] nicht nur das Partitur-Lesen erleichterte, sondern auch den Weg des Direktschalls vom Lautsprecher zum Ohr des Tonmeisters nicht so behinderte. Den wenigen vor 1953 verbliebenen Lindström Mitarbeitern muss man es hoch anrechnen, dass sie es verstanden hatten, auch mit ihrem mehr als bescheidenen Rumpfbestand an Geräten schon wieder die Vorleistungen für verkäufliche Platten zu erbringen (*Helmut Klare, Horst Lindner u.a.*).

So war denn der nächste Schritt in der Bestandsaufnahme eine Reise zum EMI "Hauptquartier" um Beschaffungsmöglichkeiten von dort zu erkunden (London/Abbey-Road Studios und Elektroakustik-Entwicklung und -Werkstätten in Hayes). Üblicherweise versorgte der Konzern seine Landesgesellschaften von dort aus mit allen Gerätschaften. Am Rande sei bemerkt, dass, 1) abgesehen vom Visum, der Arbeitgeber für solche Reisen damals über die diplomatische Vertretung eine Kostenübernahmeerklärung abgeben musste, 2) das Englische Pfund auch acht Jahre nach Kriegsende noch 20 DM kostete und 3) in Köln der Lohn für eine Arbeitsstunde an der Presse 70 Pfennig betrug.

Wer heute nach den tatsächlichen Gründen für das damals fast explosiv einsetzende, exportbasierte "Wirtschaftswunder" sucht, kann sich den Umweg über definitionsbedürftige Begriffskonstruktionen wie "Soziale Marktwirtschaft" sparen.

Doch zurück von diesem kleinen "Schlenker". Der zuvor angesprochene Besuch in London war noch ernüchternder, als die erste Bestandsaufnahme in Köln. Zwar mangelte es nicht an Masse – es war alles da, vom Stativ bis zum Schneidkopf und in jeder Beziehung hochwertig – jedoch, was Abmessungen und Gewicht, technische Daten, Design und Zukunftssicherheit betraf, vom Standard der frühen 1930er Jahre. Die robuste Zuverlässigkeit der englischen

Ausrüstungen hatte die dortigen Finanzverwalter offenbar veranlasst, nach dem Motto "was funktioniert, reicht für's Leben" keine Mittel für die Weiterentwicklung einzuplanen (eine Praxis, die übrigens auch die anfangs durchaus konkurrenzfähigen EMI-Tonband-"Monster" BTR2 alsbald vom Markt verschwinden ließ). Um in Köln einen modernen und vor allem auch zukunftssicheren Aufnahmebetrieb neu zu errichten, musste also ein Neuanfang "von der Pike auf" gewagt werden.

Dass dies innerhalb von drei Jahren gelang, und zwar so überzeugend, dass die Experten vom Hauptquartier und von den Tochtergesellschaften in Scharen angereist kamen, um das "Wunder von Köln" zu sehen und nachzubauen, hatten wir zwei Umständen zu verdanken: 1) Das neue Management in Köln wollte auf jeder Ebene Maßstäbe setzen und budgetierte entsprechend, wenn die betreffenden Verantwortlichen überzeugend argumentierten (was wirksame Rhetorik verlangte), 2) Es gelang mir, einige wenige, aber sehr engagierte, kenntnis- und phantasiereiche Mitarbeiter zu gewinnen (*H. Linke, K. Lorbach, W. Hirschmann, ErnstRothke, u.a.*), mit denen die aus der Vortätigkeit gewonnenen Modellvorstellungen perfekt umgesetzt werden konnten. Hier einige Beispiele aus dem:

"**Innendienst**". Am dringendsten benötigten wir für die zahlreich geplanten Neuaufnahmen im Pop-Genre einen Studioraum, denn die Zeit der immer und überall mietbaren, gewerblichen Studios war noch nicht angebrochen. Und ständig mit mobilem Gerät von Wirtshaussaal zu Wirtshaussaal "auf Achse" war denkbar unrentabel und akustisch oft grenzwertig. Glücklicherweise bot sich auf dem Fabrikgelände ein größerer, leer stehender Lagerraum für den Zweck an, den wir – quasi in Wiederbelebung der alten Berliner Lindström-Tradition – zu einem hochmodernen "Workshop"-Studio mit gezielter Akustik-Behandlung ("hell", dröhnfrei) ausbauen konnten



[9]. Vorsorglich wurde alles schon für die zu erwartende Mehrkanal-Technik (Stereo, 4-Spur, etc.) vorbereitet, was vor allem für den Regieraum wichtig war. Die Regie-Lautsprecher-Chassis wurden fest in die Wandverkleidung eingebaut. Käufliche Profi-Monitore von entsprechender Qualität gab es damals noch nicht.



[10]. Bei Fertigstellung etwa 1956 enthielt der Regieraum sogar schon eine von *H. Charon* in der Aufnahme-Werkstatt gebaute

2-Spur-Magnettrommel-Hall-Verzögerungs-Maschine, mit deren Hilfe der aufnehmende Tonmeister den sehr präzisen-trockenen Aufnahmen ein weitgehend formbares "akustisches Ambiente" von intim bis Kathedrale geben konnte. Den dafür erforderlichen, qualitativ bestmöglichen, echt dreidimensionalen Hall erzeugten wir in einem großen, gleich neben dem Studio gelegenen und mit ringsum gefalteten Glaswänden versehenen Hallraum. Diese Kombination war einzigartig in der Branche und machte uns in weiten Repertoirebereichen unabhängig von kostspieliger Fremdmiete und zeitraubender Herumreiserei. Die meisten Solisten und kleineren Gruppen kamen gerne auf das Firmengelände; zumal sich gleich hinter dem Studio auf der gleichen Etage eine geräumige Kantine befand. Auch die Label- und Vertriebschefs nutzten gerne und häufig diese Zeit und Reisen ersparende Möglichkeit zum Kontakt mit den Künstlern.

Außer einem Studio benötigt der Tontechnikbetrieb einer Schallplattengesellschaft noch Bearbeitungsräume für Kopien, Schneidarbeiten, Abhören etc.



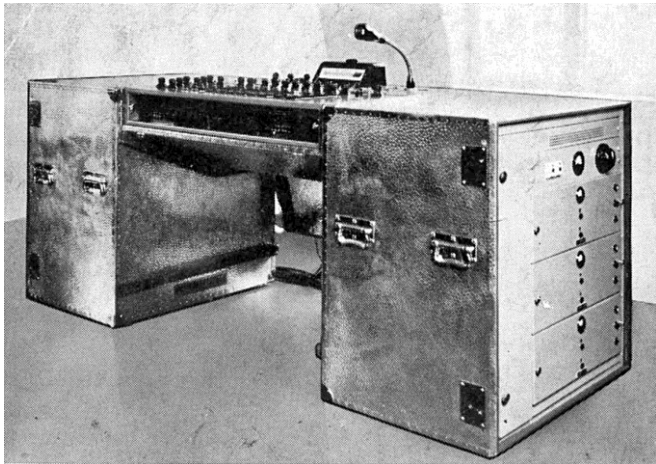
[11, 12, 13]. Auf der Studio-Etage hatten wir vier derartige Einrichtungen, wobei eine davon gleich vis-à-vis zum Regieraum lag und bereits für vier bis acht Spuren eingerichtet war.

In allen Arbeitsräumen konnten wir die vom Rundfunk vorgelebte Vision verwirklichen, dass ein tontechnischer Arbeitsraum nicht aussehen muss, wie eine Behelfswerkstatt mit herumstehenden Einzelgeräten und unentwirrbarem Kabelverhau. Auch insofern erreichten wir dank des stilistischen Geschmacks aller Beteiligten ein hohes Maß an Repräsentanz – was nicht ohne Auswirkung auf Künstler und Besucher blieb; so auch nicht auf den Besuch des gesamten EMI Vorstands und Aufsichtsrats, den die Geschäftsleitung 1959 eingeladen hatte, ihre Jahresversammlung aus Anlass des vollzogenen Wiederaufbaus in Köln abzuhalten. Die Tagung gipfelte in einem Festbankett im Hotel Excelsior, das ich weniger wegen geschäftspolitischer Offenbarungen in besonderer Erinnerung habe, sondern weil das Festkomitee dem AR-Mitglied *Lord Mills* meine Frau als Tischdame zugeteilt hatte. In Berlin geboren, aber in rheinischer Gemütsart aufgewachsen, hatte sie aus Dolmetscher-Tätigkeit in amerikanischen Behörden der ersten Berliner Nachkriegsjahre recht flüssig den einschlägigen amerikanischen Bürojargon "drauf". Die von *Lord Mills'* Sitzgruppe häufig herüberschallenden Lachsalven erzeugten eine unerwartet lockere Gesamtstimmung.

Die PR-Abteilung hatte zu dieser Aufsichtsrat-Sitzung eine illustrierte Broschüre über die Geschäftsentwicklung in Köln von 1952 bis 1959 herausgegeben, an der auch der hier anwesende *Herfrid Kier* mitgewirkt hatte, und von der ich annehme, dass sie in Ihrem Kreis bekannt ist. Wenn nicht, dürfte es kein Problem sein, für Interessenten Scans anzufertigen.

Neben den für den "Innendienst" erforderlichen Ausrüstungen haben wir auch intensiv für einen modernen

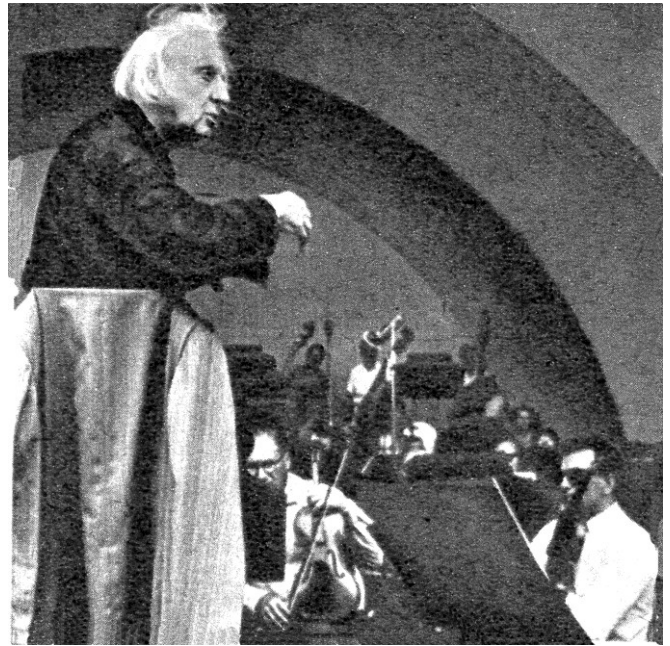
"Außendienst" entwickelt und gebaut. Die Arbeitsteilung war ganz einfach: Die Entwürfe (Blockschaltbilder, Layout und Design-Skizzen, bestimmte Detailberechnungen wie z.B. Panorama-Potentiometer, Spreader, Sammelschienen-Anpassungswerte etc. kamen von mir, Ausführungs- und Werkstattzeichnungen plus laufende Überwachung der Ausführung machte unser kleines Ingenieur-Team und unsere eigene NF-Werkstatt. Deren Leistung erstellte bereits 1956 eine erste richtungweisende mobile Stereo-Aufnahmeapparatur, die in Minuten aus einzelnen Transporteinheiten zu einer kompletten Tonregieanlage zusammengesteckt werden konnte



[14]. Mit dieser Apparatur habe ich noch selbst im Herbst 1956 die erste Stereo-Aufnahme für den Capitol-Classics Katalog gemacht: *Stravinsky's Feuervogel* und *Petruschka Suite* mit den Berliner Philharmonikern unter *Leopold Stokowski* in der Berliner Grunewald-Kirche

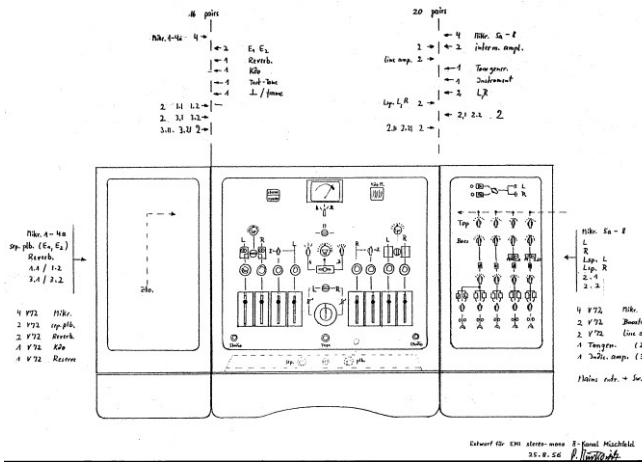


[15]



[16]. Für die Aufnahme habe ich nur ein Mikrofon in "Kreuz-8" (Neumann SM2, *Blumlein-Methode*) verwendet. Das so erfasste Klangbild ist heute noch ein Dokument für phasenreine, von der Tonhöhe unabhängig konturenscharfe Phantom-Silhouetten jedes beteiligten Instruments in natürlich lateral geordnetem Abstand und Panorama. Dadurch entsprechen auch das Farbspiel der Formanten und die dynamischen Schattierungen der Instrumente untereinander genau den Vorgaben von Partitur, Dirigat und Ausführung. Auf gleiche Weise, mit nur zwei Stützmikrofonen zusätzlich für Solisten, entstand so auch der erste größere Pop-Stereo-Titel, das "Berliner Milljöh" mit *Ilse Hübner, Brigitte Mira, Bruno Fritz, Willi Rose, Paul Kuhn, Hansen-Quartett* und dem RBT-Orchester unter *Horst Kudritzki* (Odeon O 60201).

Die im Eigenentwurf, teils sogar im Eigenbau entstandenen Apparaturen wurden alsbald auch von der Londoner HMV (His Masters Voice) Produktion für den Einsatz in Wien und an anderen Aufnahmeorten auf dem Kontinent angefordert und erregten die Aufmerksamkeit der Konzernzentrale, denn mit den dort in Hayes gebauten Stereo-Improvisorien waren die Londoner Produzenten und Aufnahme-Teams nicht zufrieden. Bereits Ende 1956 erreichte mich die Anfrage, ob wir eine "schlanke" Stereo-Mobilapparatur unseres Designs mit V72 Verstärker-Technik für London entwerfen und bauen könnten. Besonders mit Soziologie befasste Historiker wird interessieren, dass auf meine Zusage hin zwecks Inaugenscheinnahme nun nicht die potentiellen Anwender angereist kamen, sondern, ganz im Sinne der damals in Deutschland schon verblässenden aber in GB noch voll intakten Hierarchie, der Leiter des frisch gegründeten REDD (Recording Engineering Development Department), *Len Page*. Der schaute sich meine inzwischen erstellten Entwürfe und alles, was wir bis dahin selbst "auf die Beine gestellt" hatten mit akribischer Gründlichkeit an. Hier meine Skizze der Bedien-Oberfläche



[17]. Er stimmte spontan allen Ausführungsdetails zu, mit Ausnahme des überwiegend in Deutschland üblichen, recht "klotzigen" und teuren Lichtzeiger-Instruments, das nach Lieferung gegen die international gebräuchlichen, simplen VU-Meter ausgetauscht wurde. Diese erste Prototyp-Anlage erhielt die Modellbezeichnung REDD17. Wir ließen sie bei ENB-Schimon & Co. in Berlin fertigen

und München (Bürgerbräusaal) bauten wir in unseren, durch die größeren Einschub-Verstärker V76 bedingten Abmessungen, wie vorhin gezeigt. Hier der damit ausgerüstete Regieraum in München:



[19b]. Diese Anlagen waren vorsorglich schon für die zu erwartende 4-Spur-Technik ausgelegt, was wiederum aus London die Anforderung einer ebenfalls auf 4-Ausgangskanäle ausgelegten Version des REDD17 auslöste. Design-Entwurf und Blockschaltbild schickten wir wieder nach London. Der Auftrag kam prompt und wurde wieder von ENB in Berlin ausgeführt. Die Anlage erhielt die Typ-Bezeichnung REDD37



[18]. Unsere eigenen neuen Anlagen im Studio Berlin (Gemeindehaussaal-Zehlendorf) [19a]



Erwies der EMI lange Jahre treue Dienste: 1957 gebaut, war dieses mobile Mischpult mit vier Ausgängen seiner Zeit weit voraus.



[20]. Nicht mit dem Repertoire, aber mit der technischen Kompetenz war eine weitere Besonderheit verbunden, die aufgrund der Mitarbeit in der Technischen Kommission des Bundesverbandes der Phonographischen Wirtschaft und im DIN-Fachnormen-Ausschuss Phonotechnik entstanden war: Lindström erhielten aufgrund eines vorangehenden Muster-Vergleichs den Zuschlag für Herstellung und Vertrieb der "Messplatte für Rumpelstörungen nach DIN 45544 und, einmalig in der Branche, auch zur Herstellung und Lieferung des dazugehörigen, im Lindström Audio-Labor erarbeiteten Messgeräts, dem wir den beziehungsreichen Namen "RUMS2" gaben



[21].

Die Tontechnik der Kölner EMI-Niederlassung – und damit auch der Name Lindström – fanden durch all diese Initiativen in der Branche aufmerksame Beachtung.

Als ich 1967 – einem Ruf der sich international neu formierenden PolyGram Firmengruppe folgend – nach Hannover wechselte, um von dort aus die Gruppenleitung in allen aufnahmetechnischen Belangen zu übernehmen, gab es bei keiner der beteiligten Firmen mehr Nachholbedarf in Analog-Technik. Stattdessen war der gigantische Brocken der Digitalisierung eines noch im Zusammenwachsen begriffenen Konglomerats der "Hauptquartiere" und weltweiten Landesgesellschaften von DGG, Philips und DECCA vorzubereiten und – als es dann aktuell wurde – auch durchzukämpfen; wobei der Umstand, dass DECCA schon eine proprietäre digitale Aufzeichnungstechnik entwickelt hatten, die Sache nicht leichter machte. Vielen Kommerz-Verantwortlichen – egal welchen Labels übrigens - war damals schwer zu vermitteln, warum mitten im florierenden Analog-Tonträgermarkt Rieseninvestitionen für eine Aufnahmetechnik aufgewendet werden sollten, deren Vorteile die Vorstufen der Plattenproduktion verteuerten und von den Ohren des Durchschnittsverbrauchers kaum bewusst wahrgenommen wurden. Doch das wäre ein anderes, mehr als abendfüllendes Thema.

Erzählen möchte ich Ihnen jedoch, auf welche unerwartete und ziemlich bizarre Weise der technische "Höhenflug" der Kölner Epoche so eine Art krönenden Abschluss fand und mich vierundzwanzig Jahre nach meiner Pensionierung unversehens wieder in die schöpferische Phase der REDD Konstruktionen zurückkatapultierte:

Das war Anfang Juni 2006, als mich ein mir bis dahin unbekannter Gewerbeschullehrer *Wilfried Kobiolka* anrief und erzählte, er sei als persönlicher Beatles- und Gitarren-Fan dabei, mit seinen Studenten der Metallbearbeitung ein Mischpult Typ REDD37 nachzubauen und hätte mich gerne zu verschiedenen technischen Details befragt; meine Kontaktdaten hätte er über das Internet und Recherchen bei ehemaligen EMI-Mitarbeitern herausbekommen, die ihm meinen Namen genannt, aber nicht gewusst hätten, ob es mich noch gibt und, wenn ja, wo; und ob ich schon von dem Buch "Recording the Beatles" gehört hätte, das zwei Amerikaner in Vorbereitung hätten, und in dem ausführlich über die verwendeten Apparaturen und Studios berichtet würde; die Vorankündigung sei schon auf deren Internetseite.

Ich hatte keine Ahnung, wurde aber neugierig und suchte auf der home-page nach Kontaktadressen. Ich fand die

von *Kevin Ryan*, einem der beiden Autoren, und schrieb ihn an.

Zehn Minuten später antwortete er, sie seien "absolutely thrilled" dass ich mich gemeldet hätte, denn sie kämen mit dem Kapitel über die Apparaturen nicht weiter, weil niemand mehr da sei, der über deren Vorgeschichte Bescheid wusste; und ob ich dazu beitragen könnte?

Natürlich konnte ich, und so entspann sich ab Mitte Juni ein mehrwöchiger, täglich über Stunden anhaltender e-mail Verkehr, in dem ich alles was ich wusste und an Daten, Zeichnungen, Bildern etc. finden konnte, rüberschickte. Die Beiden haben daraufhin den Drucktermin verschoben und das Kapitel über die Mischpulte von Grund auf überarbeitet. Und so steht es jetzt in "Recording the Beatles", der bestgemachten, umfangreichsten und vollständigsten Dokumentation die je zu diesem Thema erschienen ist.

Rückblickend markiert der Inhalt auch die Schlussphase der Analog-Epoche. Es folgten dann zwar noch die Transistorisierung und damit die Miniaturisierung samt der dadurch ermöglichten "Kanalinfation", aber keine Änderungen mehr am grundsätzlichen Design des im wesentlichen flachen, durch Gravur der Signal-Verläufe sehr ergonomischen Mischpults, das auch zum ersten Mal dem Aufnehmenden die Möglichkeit bot, direkt an seinem Arbeitsplatz durch einfaches Umstecken mehrpoliger Stecker variable Signalverläufe einzustellen.

Heute ist auch das "Schnee von gestern", und die einst "revolutionären" Pulte sind längst in alle Winde zerstreut, oder, zu Kultobjekten avanciert, in Privathand – wie z.B. ein REDD37 beim Pop-Star *Lenny Kravitz* in USA. Abbey-Road haben kürzlich wieder eins ihrer alten REDD17 eingang gesetzt, und schon seit ein paar Jahren ist ein weiteres REDD17 planmäßig in Aktion im Toerag-Studio in London.



[22]. Genau 50 Jahre nach deren Konstruktion sitze ich hier 2006 an "meinem Baby" bei Klavieraufnahmen mit meinem Großneffen *Marcus Loeber*, einem erfolgreich komponierenden und produzierenden Sound-Designer. Der Betreiber, *Liam Watson*, ist gut im Geschäft mit Produzenten, die "entdeckt" haben, dass es Musik gibt, die man in einem Anlauf durchspielen kann, die danach richtig fertig ist, viel billiger und – welche Überraschung – auch noch viel besser klingt, als die artifiziiell vollgestopften, sequentiellen Surrogate, zu denen sie von den Mikrofonwald- und Pro-Tools-Besitzern in den "normalen" Studios ständig überredet werden. Es gibt also noch die Alternativen, wo die alten Wahrheiten stattfinden. In herkömmlichem Sinne akustisch "sauber" Produzertes gibt es ansonsten – mit schleichend abnehmender Tendenz - nur noch in der Klassik.

Sucht man nach den Gründen für diese Entwicklung, wird man bei dem ständig expandierenden, immer primitiver

werdenden medialen Reizangebot fündig, das – für die "Suchtopfer" unmerklich – Wahrnehmung und Erwartung an das Gebotene assimiliert (die Parallele zu Drogen ist offenkundig!): Nach etwa zwei Jahrzehnten Einwirkung lechzt die Hörwahrnehmung der ganz Jungen nur noch nach Niethämmern in der Kesselschmiede; die Mittelalten mögen das satte Brutzeln duftenden Nährschalls, und die Alten? Wenn sie mich fragen – meine Ohren hatten schon von Berufs wegen alles Machbare analytisch-paritätisch zu verdauen. Aber jetzt? Freiwillig? Da suche ich instinktiv alles, was schon vor dem technischen Schallfänger menschlich blutvoll-lebendiger, kunstvoll tiefgründiger Klang war; was den teilnehmenden Zugang zu einer kreativen Seele öffnet; was einem danach das Gefühl hinterlässt, etwas gewonnen zu haben.

Solche Kreationen gab es in allen Stilrichtungen, und auch heute noch kommen ab und zu neue Stücke aufs Podium, die zumindest die Erinnerung wachhalten, dass es diese Kriterien mal gab.

Als Überlebender aus der "Hoch-Zeit" der Welt-Schallplatten-Epoche stellt man sich die Frage, ob Schall, der weder Neugier auf die nächsten Takte weckt, noch ein Gefühl der Bereicherung verbreitet es überhaupt verdient, aufgenommen zu werden. Die verblüffend zeitgemäße Antwort findet man überraschenderweise durch Anhören des brandneuen Klavierkonzerts von *Salonen* und anschließendem Lesen des kritischen Resümees von *Klaus Geitel*: "Man ist sprachlos"! Das genügt also auch schon.

Was *Edison*, *Berliner* und *Lindström* ingang gesetzt haben, sollte für alle und unter allen Umständen da sein. Ihre Erfindungen bzw. Produkte zielten auf das Festhalten von Schall. Dass zu ihrer Zeit dafür mechanische Träger gebraucht wurden, war bedingt durch den Stand der Technik, nicht durch das Prinzip. Die drei Ur-Diskographen wären sicher hocheifrig und sehr überrascht, wenn sie sehen könnten, was in den 120 Jahren seitdem aus ihren Werken geworden ist. Jedenfalls verdanken wir ihnen eine wesentliche Bereicherung unserer Klangwelt, die mit ihren Möglichkeiten nicht am Ende angelangt ist. Und Musikpflege ist das "Universalwerkzeug" für Ethik, Pädagogik und Kultur schlechthin – angesichts des heutigen Bildungsnotstands mehr denn je.

Aber dieses Thema ist extrem komplex. Je tiefer man es durchleuchtet, umso vielschichtiger wird es. Im Internet findet man einen Spruch von *Ludwig van Beethoven*, der all diese Imponderabilien ebenso genial beantwortet, wie seine Kompositionen es sind:

"Musik ist höhere Offenbarung,
als alle Weisheit und Philosophie".

Literatur:

Bruch, Walter: "Von der Tonwalze zur Bildplatte"; Sonderdruck aus *Funkschau* 1977, Heft 24 – 1979, Heft 10
Franzis Verlag, München

Martland, Peter: "EMI – The first 100 years"; Amadeus Press; ISBN 1-57467-033-6

Kehew, Brian and Ryan, Kevin: "Recording the Beatles" Curvender Publishing, Houston, TX 77095,
ISBN 978-0-9785200-0-7

Kier, Herfrid: "Der fixierte Klang", Verlag Christoph Dohr, Köln 2006, ISBN 3-936655-31-6

Burkowitz, Peter K.: "Die Welt des Klangs" "The World of Sound" (bi-lingual), Schiele & Schön, Berlin 2010,
ISBN 978-37949-0794-6