

# Drahtseilakt

Durchgehende Verkabelung eines SME-Tonarmes mit Tausch des Messerlagers.

Von Tom Schmitz

Unser Hobby hat viele Facetten und so gibt es neben dem Musikhören auch die Restauration oder Instandhaltung unserer Lieblinge.

Kontaktschwierigkeiten gehören da sicherlich noch zum kleineren Übel, ein Kabelbruch hingegen kann nur durch einen Eingriff in die Komponente selbst aus der Welt geschafft werden.



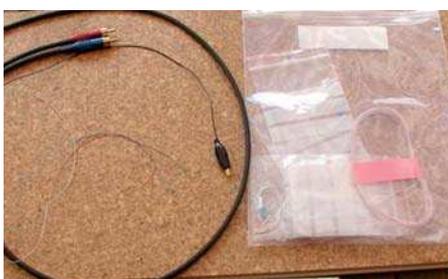
Weiterhin gibt es solche Eingriffe wie eine Neuverkabelung auch im Hinblick auf die zu erwartende, bessere Wiedergabequalität. Sprich die Komponente bekommt durch das Überarbeiten nicht nur neuen Glanz, sondern es wird bewusst in den Probanden eingegriffen um eine Aufwertung herbeizuführen – was sicherlich nicht jedermanns Sache ist, aber zum Teil zu verblüffenden Ergebnissen führen kann.

Meine persönlichen Erfahrungen möchte ich anhand eines SME-Tonarms 3012/II vor Augen führen, welchen ich durchgehend neu verkabelt und mit einem neuen Messerlager versehen habe. Die erforderlichen Schritte habe ich zum besseren Verständnis mit Erläuterungen und Bildern im Detail belegt.

Kommen wir zum ersten Schritt vor der Neuverkabelung, dem neuen Tonarmkabel. Hier bietet sich neben fertigen Kabeln durchaus auch der Eigenbau an. Zum Vergleich, links das originale Kabel und rechts das neue Kabel, welches ich in diesem Fall aus Cardas AWG 33 vorgefertigt habe. Ich habe die notwendigen Adern in einen Teflon - Spiralschlauch eingezogen und darüber eine Schirmung gelegt, welche man z.B. einem Koaxialkabel entnehmen kann. Abschließend wird mit Gewebeschauch eine ansehnliche Optik geschaffen.



Das Kabel ist im Gesamten 1,50 Meter lang, wovon ich 50 cm für die Armverkabelung offen lasse; die Länge nach dem Tonarm richtet sich nach dem jeweiligen Bedarf.



Als erstes werden die Tonarm-Gewichte entfernt und in einen Behälter sicher abgelegt.



Um die alte Steckeraufnahme freizulegen, muss man als erstes die Aluhülse entfernen – Die sonst seitlich liegende Steckverbindung wurde an diesem Arm bereits einmal mit einem Abgang nach unten umgebaut.



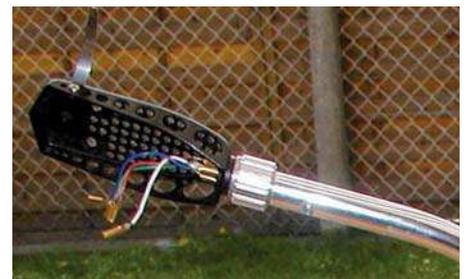
Nachdem man Hülse und Stecker entfernt und abgelötet hat, nutzt man das alte Tonarmkabel als Zugdraht für das neue. Hier muss man insbesondere auf die Erdung achten, welche unabhängig von den Signalleitern nur bis zur vorderen Messerlagerbefestigung geht und dort angelötet ist.



Auf dem Bild ist es die linke Öse an einem blauen bzw. schwarzen Draht – diese Verbindung ist später wieder erforderlich.

Als Nächstes wird die Schraube zur Sicherung des Headshelladapters herausgedreht und ebenfalls in dem Behälter abgelegt. Das Headshell soll bei den weiteren Arbeiten unbedingt in der Aufnah-

me verbleiben, auch schon des besseren Handlings wegen – aber dazu später mehr.



Nun den Bügel der Messerlagerhalterung über die zwei Befestigungsschrauben demontieren und den Gummi mit der Kabeldurchführung im Tonarm vorsichtig herausnehmen.



Nun erst zieht man das Headshell unter leichtem Hin- und Herdrehen aus dem Arm heraus und nachdem man das neue Kabel etwas verdrillt hat, wird dieses vorsichtig in den Arm nachgezogen. Beim Einziehen sollte man auf die „Nahtstelle“ zwischen alter und neuer Verkabelung ein Auge werfen, ansonsten geht das Einziehen im Allgemeinen recht leichtgängig von der Hand. Die eigentliche Arbeit ist schon fast geschafft, wäre da nicht noch der Austausch des Messerlagers.



Das Messerlager hat die Funktion, den Arm in seiner Horizontalbewegung zu führen.

Das Fluchten des Schneidenlagers auf dem Lagerbock ist sehr wichtig, da sich hierüber die Präzision in der Wiedergabe entscheidet. Auch ist das darunter liegende Kugellager für die vertikale Bewegung zu prüfen und gegebenenfalls zu erneuern. Übermäßiges Spiel über die Lagerpassung gilt es zu vermeiden. Kommen wir zu den weiteren Schritten.

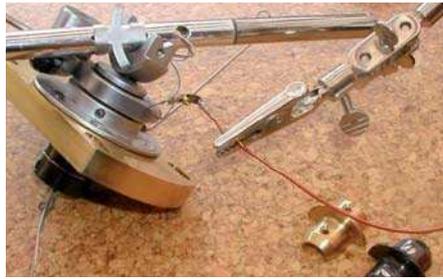


Als erstes wird das alte Lager über die zwei oben am Tonarm liegenden Schrauben gelöst. An der vorderen Befestigung befinden sich im Arm zwei Lötflächen, über die die Tonarmmasse verbunden ist. Die hintere Befestigung ist über ein direktes Gewinde im Arm verschraubt.



Befestigungsschraube mit Lötfläche für die Masseverbindung im Arm.

Die ungenutzte Fahne nutze ich, indem ich einen kurzen Kupferdraht dort anlöte und dadurch einen verlängerten Arm bekomme, um die vordere Lagerbefestigung wieder an ihren Platz in den Tonarm zu führen. Hierdurch hat man sich weitere Demontearbeiten am Arm erspart und man muss nicht mit einer



Pinzette oder ähnlichem Werkzeug versuchen, die Befestigung an ihren angestammten Platz zu bekommen. Die Demontage erfolgt nach Verschrauben des Lagers durch Erhitzen des Drahtes mit dem Lötkolben - das geht recht gut.



Nun wird das Kabel nachgeführt, die Gummitülle wieder in den Arm gedrückt und der Bügel oberhalb des Messerlagers befestigt.



Die Zugentlastung des neuen Kabels habe ich mit Schrumpfschlauch umgesetzt.

Bitte darauf achten, das man auch über den Kabelauslass hinaus die Kabel verdreht hält - es kann sonst zu Einstreuungen und Brumm kommen.



Anschließend die Kabel für die Headshellaufnahme passend ablängen. Hier habe ich die Länge so gewählt, dass abschließend genug Kabel für die Verkabelung des Headshells übrig bleibt.

Beim Verzinnen der Kabelenden hilft Plastikfermit oder Kinderknete, um ein Fortschmelzen der Isolation zu verhindern. Dieses einfach um das Kabel legen, ein wirksamer Hitzeschutz.



Beim abschließenden Verlöten der Litzen an den Adaptern bitte unbedingt das Headshell montiert lassen. Es schützt unter anderem die Federkontakte vor dem Hitzetod, welche aber auch durch diese Maßnahme immer noch hitzeempfindlich bleiben. Also nicht zu heiß oder zu lange dort löten.

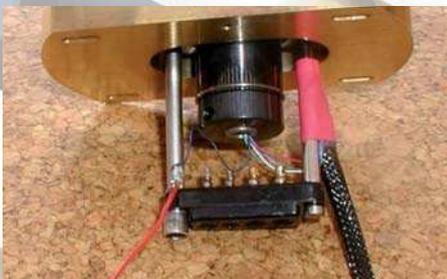
Abschließend das Kabel verdrehen und die Schrumpfschläuche mit z.B. einem Fön erhitzen.



Wenn das Headshell sich nach der Montage zu leicht im Arm verdrehen lässt, kann man die Reibfläche am Adapter (vor der Fixierschraube) mit einem Schlitzschraubendreher etwas aufbiegen.



Abschließend die Federkontakte auf Gängigkeit prüfen und mit angebaute Headshell abschließend die neue Verkabelung durchmessen. Danach wird der Adapter wieder in den Arm geführt und gesichert.



Die Armmasse anschließend mit der Schirmung des neuen Phonokabels verbinden. Wird eine Schleife zum Plattenspielergehäuse benötigt, kann man diese nun idealerweise an der dazu vorgesehenen Öse abgreifen. (Im Bild hier der rote Leiter)

Abschließend wird der Arm noch einmal durchgemessen und endgültig zusammengebaut. Das Aufsetzen der Aluminium-Schirmhülse beendet die Arbeit. Nun

kann der neu verkabelte Tonarm wieder an seinen Bestimmungsort zurück.

Warum bevorzuge ich die durchgehende Verkabelung? Durch diese Art minimiert man letztlich Übergangswiderstände durch den Entfall des unteren Verbindungssteckers, welches unter Berücksichtigung der geringen Signalströme eines Tonabnehmers sinnvoll erscheint. Eine solche Maßnahme ist kein Muss und man kann natürlich auch nur die Arminenverkabelung erneuern. Werden jedoch alle Punkte berücksichtigt, wirkt sich dies durch die Gesamtheit der Maßnahmen sehr positiv auf die Wiedergabequalität aus. Dieser Schritt ist im Ergebnis durchaus vergleichbar mit dem Wechsel zu einem höherwertigen Tonabnehmer. Ein Messerlager aus Buntmetall ist tonal Geschmackssache, auch hat das originale Lager seine Berechtigung und muss nicht unbedingt getauscht werden. Da das Lager im Zuge der Arbeit offen liegt, sollte es aber auf jeden Fall auf Schäden an den Auflageflächen geprüft und im Zweifel getauscht werden.

Die am Ende abgelängten Kabel habe ich zur Headshellverdrahtung genutzt, dadurch bekomme ich abschließend ein homogenes Kabelgefüge über die gesamte Kabelstrecke vom Tonabnehmer bis zum Phono-Vorverstärker.

Diese Arbeiten können natürlich genau so in der kurzen Ausführung des Armes, mit Cinch- oder Fünfpoolstecker durchgeführt werden. Auch kann man die Passungen der Auflage am Lagerbock und Messerlagers nacharbeiten und aufeinander einschleifen und honen<sup>1</sup>. Dies erfordert neben dem richtigen Werkzeug jedoch auch eine erfahrene Hand, um hier die Lagerfläche nicht zu zerstören. Hier ist auf jeden Fall der Profi gefragt! Eine Reproduktion mit noch mehr Detailreichtum und sehr präziser Ortung ist das Ergebnis.

Was hat sich nun durch das neue Tonarmkabel konkret verändert?

Da ich bei solchen Maßnahmen gerne eine Ergebniskontrolle durchführe, habe ich vor und nach dem Umbau ein Musikstück auf Band mitgeschnitten, welches

zum Vergleich herangezogen wurde. Es zeigt sich, dass der Tonarm über das gesamte Spektrum hinweg sehr gewonnen hat. Ein homogeneres Klangbild hat sich eingestellt, ebenso ist eine kontrolliertere wie auch präzisere Reproduktion von Details auszumachen. Auch treten Zischlaute mehr in den Hintergrund und die Sprachverständlichkeit gewinnt.

Wer nun die Lust verspürt, seinen SME-Tonarm in dieser Art aufzuwerten, dem soll dieser Artikel eine kleine Hilfestellung geben. Ich wünsche viel Spaß beim eigenverantwortlichen Umbauen. Eine gewisse handwerkliche Fähigkeit ist jedoch Voraussetzung für diesen Eingriff. Alternativ fragen Sie den Händler Ihres Vertrauens oder die gewerblichen SME-Spezialisten in unserem Verein. Hier können diese Arbeiten fachmännisch umgesetzt werden.

Fotos: Tom Schmitz

#### Bezug des Materials:

Buntmetall Messerlager bzw. Bronzebasis über Analog Tube Audio, Stahllager oder Nylonlager über Transrotor bzw. SME

#### Das selbstgebaute Phonokabel:

Bezug z.B. über den Fachhandel, Versand- und Zubehörhandel

#### Im Einzelnen:

Kabel Cardas AWG 33, Spiralkabel, Gewebeschlauch Schwarz, Schrumpfschlauch, Y-Verbinder, Cinchstecker, Koaxkabel für den Schirm, zur Tonarmerdung zum Beispiel etwas Silikonkabel und eventuell eine Krokodilklemme.

Beim Durchverkabeln richtet sich die Kabellänge nach dem eigentlichen Bedarf zwischen Tonarm und Phonoverstärker zuzüglich der benötigten Tonarminnenverkabelung.

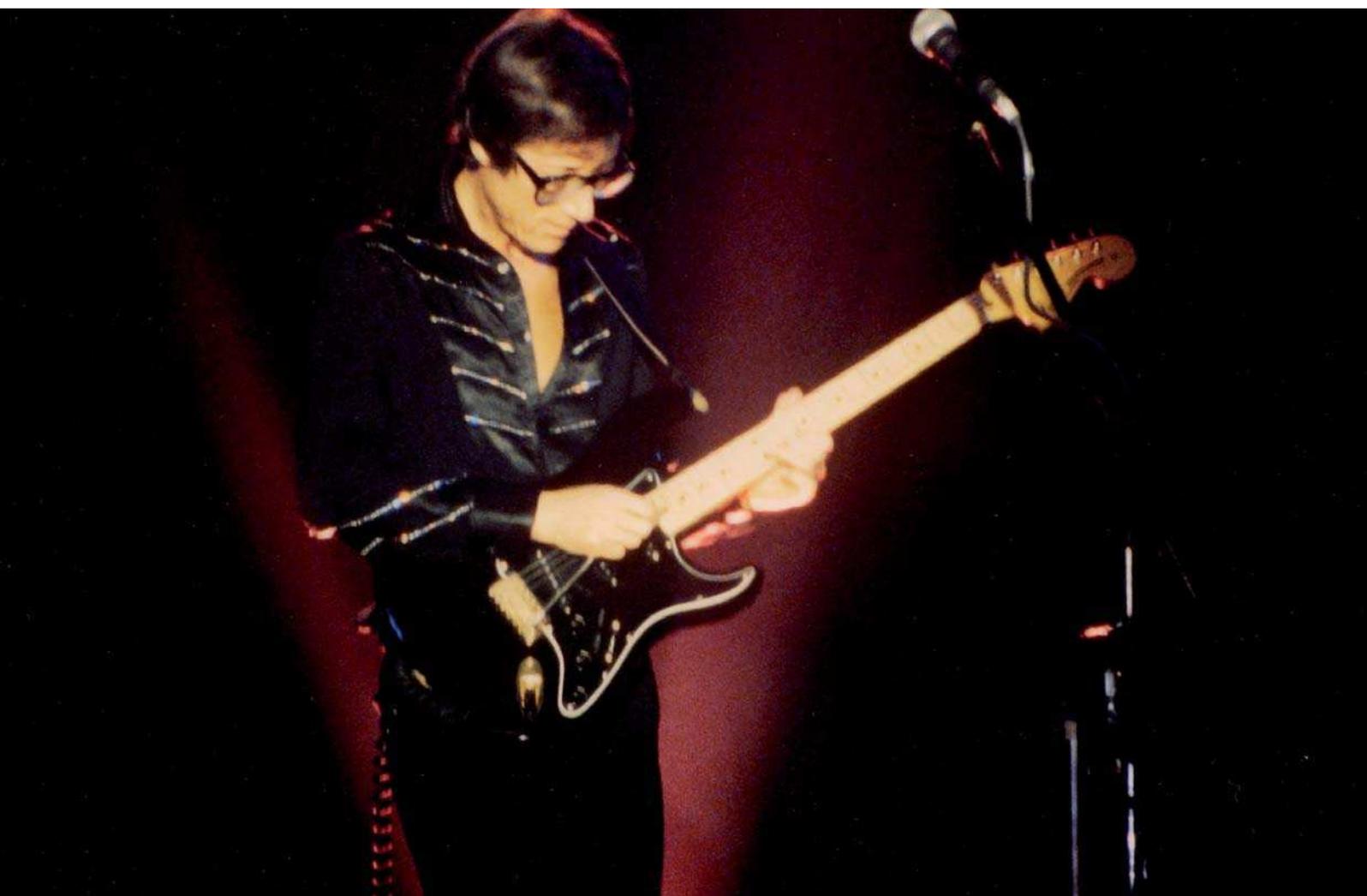
<sup>1</sup> Unter „Honen“ versteht man ein Schleifverfahren zur Herstellung extrem glatter Oberflächen. Dabei kommen Diamant- oder Bornitrid in Korngrößen von 20 bis 100 µm zum Einsatz. Charakteristisch für den Bearbeitungsprozess ist die gleichzeitig axiale und radiale Bewegung des Schleifwerkzeuges, der »Honahle«.

# Godfather der Gitarrenmagie

Ein analoges Portrait von Hank B. Marvin

Von Thomas Senft

Wenn man in den Siebzigern und erst recht noch danach Platten mit dieser Art von Gitarrenmusik auflegte, konnte man ziemlich sicher mit ungläubigen bis mitleidig verzerrten Blicken rechnen. Aber eigentlich nur von Ahnungslosen, die nicht erkannten, dass hier ein Mann spielte, der alle maßgeblichen Gitarristen der Pop- und Rockgeschichte beeinflusst hat.



Obwohl der Titel nach Hitmix klingt: Ein ganz außergewöhnliches Instrumentalalbum auf höchstem Niveau (natürlich auch in Deutschland erschienen) (EMI EMS 81271)



Eine Zeit, in der das an manche Londoner Hauswand gesprayte Glaubensbekenntnis »Clapton is God« zum Dogma einer ganzen Musikgeneration werden sollte, konnte selbstredend über die Sounds von Hank Marvin und den "Shadows" nur müde lächeln – oder gar lachen. Und genau hier liegen die Ironie und eine weithin unbekannte Wahrheit.

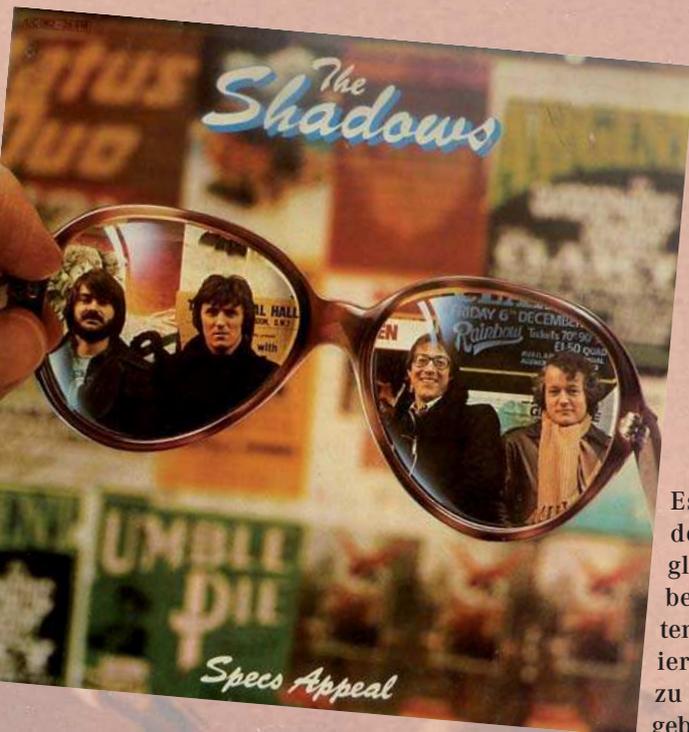
Als Eric Clapton zunächst mit Cream und dann als Solist den Musknerv eines großen Teils der Woodstock-Generation traf, hatten er und andere Rock- und Popgrößen der 60er- und 70er-Jahre, von denen noch zu reden sein wird, den Siegeszug der E-Gitarre als Soloinstrument schon in eine nächste Dimension geführt. Was aber kaum jemand weiß und sagt ist, dass diese Stars bereits eine Dekade vorher mit offenem Mund und mit im wahrsten Sinne des Wortes elektrisierten Ohren an den Saiten ihres »Guitar Hero« hingen, des Mannes mit der unverkennbaren Buddy-Holly-Brille, der es Anfang der Sechziger wie kein anderer vermochte, einer E-Gitarre als Solist einen unverwechselbaren Sound zu entlocken. Clapton selbst hat Hank Marvin als Vorbild beschrieben, ohne das er vielleicht niemals selbst seinen eigenen Stil gefunden hätte:

„...da gab es jemanden, der dieses Ziel (einen klaren Ton auf der Gitarre hervorzubringen) bereits erreicht hatte. Das war Hank Marvin von den Shadows. Er hatte einen ganz klaren, reinen Sound gefunden und zum Markenzeichen seiner Musik gemacht. Das Ergebnis war eine wunderbare Mischung einer glasklaren, eingängigen Melodie über einem starken Rock-Rhythmus. (...) Und obendrein sah er aus wie Buddy Holly und spielte eine echte Stratocaster! Unschlagbar...“



Das erste Soloprojekt – Bis heute einzigartig. (EMI/Columbia SCX 6352)

◀ Nachgeeffertes Idol vieler Top-Gitarristen: Hank B. Marvin kreierte einen neuen Umgang mit der E-Gitarre



Eine perfekte Mischung instrumentaler und vokaler Stücke. Eines der besten Alben der »Shadows« in der Post-Sixties-Ära. (EMI 1 C 062-05816)

Es schmälert das Verdienst der übrigen Gruppenmitglieder sicher nicht, wenn man behauptet, die »Shadows« hätten es ohne den von Marvin kreierte Gitarrensound niemals zu einer bemerkenswerten Band gebracht, sondern wären im sprichwörtlichen „Schatten“ des Teeny-

Idols Cliff Richard untergegangen. Marvin, mit bürgerlichem Namen Brian Robson Rankin, stieß 1958 zur bereits existierenden Formation »The Railroaders« seines von da an lebenslangen Freundes Bruce Welch (Rhythmusgitarre), die sich noch im selben Jahr zusammen mit Jet Harris (Bass) und Tony Meehan (Schlagzeug) in »The Drifters« umbenannten. Dabei wäre es wohl auch geblieben, wenn nicht eine amerikanische Band die Rechte an diesem Namen für sich reklamiert hätte. Im Schatten von Cliff Richard zu stehen beflügelte Jet Harris zu der Idee sich als Band fortan »The Shadows« zu nennen, als welche die Band sicher zur erfolgreichsten Instrumentalgruppe mit einer Leadgitarre wurde.

Das jedoch ließ der Band nur wenig Spielraum für eigene Kreativität. So nutzte man den parallel entstandenen Ruf als Instrumentalgruppe um eine eigene Karriere zu starten. Marvin behauptete zwar später: „*We were idiots not to sing*“, denn dies sei bei einem Zusammentreffen mit Beatle George Harrison dessen Rat gewesen, den die Gruppe jedoch nicht befolgte. Rückblickend erscheint es aber zweifelhaft, ob die Band mit Gesang ebenso erfolgreich gewesen wäre wie als Instrumentalcombo, als die sie zu Welt- und Ruhm gelangte und sich Unverwechselbarkeit erspielte.

Auf einigen ihrer Alben, vor allem mit dem zeitweiligen Gruppenmitglied John Farrar in den siebziger Jahren, haben sie immer einmal wieder Instrumental- mit Gesangsstücken gemischt. Am besten ist dies meines Erachtens auf dem Album »Specs Appeal« (EMI 1975) gelungen, auf dem sich auch vornehmlich Eigenkompositionen der Gruppe finden. Bis zum Ende der 1970er Jahre hatte Marvin mit den »Shadows« den unverwechselbaren Sound und die Produktion der Alben immer weiter perfektioniert. Aber stets war die Gruppe sich selbst treu geblieben – nicht zu vergleichen mit den (auch guten) »Spotnicks« oder der Italo-Variante »Santó & Johnny«, die unter anderem den Shadows-Titel »Sleepwalk« bis an die Kitschgrenze weich spülten.

In Laufe ihrer gut 50jährigen Geschichte löste sich die Gruppe mehrfach auf, fand aber in der verbliebenen Stammbesetzung Hank Marvin (Lead-Gitarre), Bruce Welch (Rhythmus-Gitarre) und Brian Bennett (Schlagzeug) immer wieder neu und durch Studio-Musiker verstärkt zusammen. Der ersten Trennung folgte 1969 Marvins Solo-Debütalbum »Hank Marvin« (EMI-Columbia), das eindrucksvoll bewies, dass dieser Gitarrist bereits zu diesem Zeitpunkt über das weithin mit dem Erfolgstitel »Apache« verbundene Shadows-Vorurteil weit hinausgewachsen war. Und unterstrich auch, wie stark Marvin selbst den Sound der Gruppe genauso wie die wachsende Bedeutung der Leadgitarre in der Rockmusik geprägt hatte. Im Übrigen auch ein klanglich vorzügliches Album, das uns heute noch zeigt, was sorgfältige Produktionen bereits 1969 hervorbringen konnten.

Leider haben sich die »Shadows« gegen Ende ihrer aktiven Laufbahn – möglicherweise unter dem Druck der neuen Plattenfirma – nur noch auf Instrumentalversionen von bekannten Hitmelodien verlegt, ein vielleicht lukratives, aber irgendwie blutleeres Unterfangen.

Mit der »Final Tour« 2005 feierte dann ein Stück Musikgeschichte einen glanzvollen Abschied. Anlässlich dieses Finales antwortete Hank auf die Frage, was denn das Besondere an dem von ihm kreierten Gitarrensound ausmache, es sei wohl seine Vorstellung eines bestimmten Klanges gewesen: „*Es sollte wie eine Stimme klingen. Das ist der Grund.*“

Es ist keineswegs übertrieben Hank Marvin als epochalen Gitarristen mit immensen Einfluss auf zahlreiche nach ihm kommende Guitar Heroes zu bezeichnen. **Niemand vor ihm hatte den Mut und die Kreativität Melodien von der elektrischen Gitarre so dominant und stilprägend in den Mittelpunkt der Musik zu stellen.** Nebenbei beförderte er damit die legendäre Berühmtheit von Gitarrenmarken wie BURNS und FENDER ganz erheblich.

Und es ist nicht allein Eric Clapton, der sich auf dieses große Vorbild beruft. Auch Ritchie Blackmore von »Deep Purple«, Brian May von »Queen«, Pete Townshend von »The Who« und Mark Knopfler von den »Dire Straits« schreiben dem Ausnahmegitarristen Hank Marvin einen maßgeblichen Einfluss auf ihre eigene künstlerische Entwicklung zu. Letzterer brachte die Verehrung seines Idols Marvin auf eine ganz besonders sympathische Weise zum Ausdruck, nämlich indem er ihn im Konzert 1985 sogar als Ehrengast auf die Bühne holte, um mit ihm gemeinsam »Local Hero« und »Wonderful Land« zu spielen. Ein Jahrhundertgitarrist also ohne Zweifel – in seiner Bedeutung für die Entwicklung der Rockmusik aber weithin unterschätzt.

Auch Pete Townshend erinnert sich:

„... aber der Aufstieg der »Shadows« hatte unsere Köpfe gedreht. Es war gar nicht so sehr der Rock and Roll, der mich persönlich interessierte, sondern die elektrische Gitarre, ihr Klang, ihr Potential (...). Dass es mir möglich war ihren Sound in meinem Kopf zu hören, gab mir das Gefühl, dass ich es selber schaffen konnte meine eigene



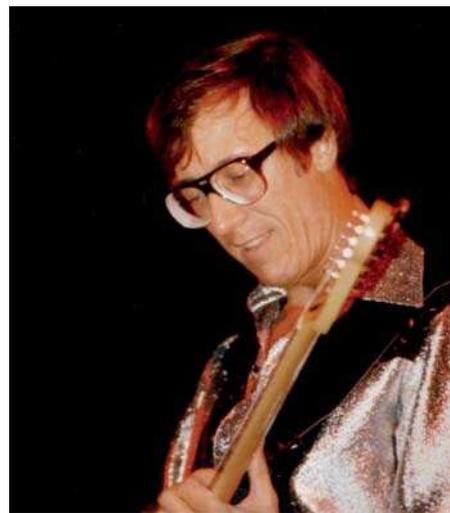
Mit den »Shadows« und im „Duett“ mit Gitarrenpartner Bruce Welch in Brüssel 2009; am Schlagzeug Brian Bennett!

*Musik zu kreieren. (...) Die Shadows werden immer ein lebender Mythos für mich sein.“*

Wer sich vorstellen kann diese Musik zu mögen, wird auf Plattenbörsen sicher noch die eine oder andere (klanglich sehr gute) Produktion finden. Insgesamt haben die »Shadows« mehr als vierzig Alben veröffentlicht, von denen kein einziges mehr im Original auf Vinyl neu zu erwerben ist. Doch just zu dem Zeitpunkt, zu dem dieser Artikel entstanden ist, erscheint die remasterte LP »The Best of The Shadows« auf 180g-Vinyl bei VinylPassion (2338858). Auf ihr sind (fast) alle großen Hits der frühen Zeit versammelt; eine lohnende Investition also. Wer zudem Interesse an der überaus facettenreichen Entwicklung dieser Band und ihres Lead-Gitarristen hat, dem seien besonders die hier gezeigten Alben empfohlen. Auch klanglich erste Sahne.

Hank Marvin selbst kommt auf die stattliche Zahl von 17 Soloalben, von denen einige logischerweise eine ganz andere Musik bieten als den »Shadows«-Sound. Das ist nicht jedermanns Sache. Aber was ist das schon?

Wer diesen klaren, einschmeichelnden Sound mag und in den sechziger oder



Auch live kompromisslos gut: Hank Marvin auf der »Change Of Address«-Tour 1980

siebziger Jahren seinen Musikgeschmack gebildet hat, wird es wohl ähnlich sehen wie Brian May rückblickend: „*Das war unsere Bibel, als wir aufwuchsen.*“

Fotos: Thomas Senft /  
1 JP Mawet Photo

# Mission Qualität

## Die Deutsche Grammophon Gesellschaft in den 1950er Jahren

Von Wolfgang Thillmann

Im Jahr 1898 gründen die Brüder Emil und Josef Berliner die Deutsche Grammophon GmbH mit dem Ziel, Emils Patent für die Erfindung der Schallplatte von 1897 zu verwerten. In den folgenden Jahren und Jahrzehnten sollte die Deutsche Grammophon zu einem der bekanntesten Schallplatten-Label der Welt, insbesondere im Bereich der Klassik werden. So wird 1913 die erste Gesamtaufnahme eines Orchesterwerks - Beethovens 5. Symphonie unter Arthur Nikisch – eingespielt; 1927 gibt es die erste Schallplattenaufnahme von Wilhelm Furtwängler, ebenfalls mit Beethovens Fünfter, 1929 die erste Gesamtaufnahme von Beethovens »Missa Solemnis«, diesmal unter Bruno Kittel, zu erwerben, diese auf insgesamt elf 30 Ø Schellackplatten. Bei allen drei wegweisenden Produktionen sind die Berliner Philharmoniker das beteiligte Orchester.



Neue technische Verfahren brachten darüber hinaus immer wieder Verbesserungen in der Aufnahme und Wiedergabe der Schallplatten mit sich: so der Wechsel von der Zink-Ätzung zum Wachsschnitt, die Ablösung des akustisch-mechanischen Aufnahme- und Wiedergabe-Systems durch das elektroakustisch-magnetische und noch vieles mehr. Doch entscheidend für die Schallplatte, wie wir sie heute kennen, waren die 1950er Jahre: Der Übergang von der Schellack- zur Kunststoffplatte führte zu einer wesentlichen Verlängerung der Spielzeiten der Tonträger und damit zu einer Neuausrichtung des gesamten Repertoires. Die ersten stereophonischen Aufnahmen ab 1956 verbesserten die Musikkwiedergabe nochmals ganz entscheidend. Die Deutsche Grammophon entwickelte sich in der Nachkriegszeit zu der bedeutendsten nationalen Schallplattenfirma; ihr exzellenter Ruf rührt vor allem daher, dass sie einen Großteil der bekanntesten deutschen und auch viele ausländische Künstler des klassischen Repertoires unter Vertrag hatte. Darüber hinaus gab ihre vorbildliche Arbeit den Impuls für die Aufwärtsentwicklung der gesamten deutschen Phonoindustrie in den 50er Jahren.

**Unmittelbar nach dem Krieg - ab dem 1. Juni 1945 - konnte man bereits mit einer vorläufigen Erlaubnis der Militärbehörden „zur Herstellung von Schallplatten und Abspielgeräten“ mit der Produktion von Schallplatten beginnen.** Auch die Verwaltung ging, da die Zentrale der alten Deutschen Grammophon-Gesellschaft in Berlin fast komplett zerstört war, zunächst ebenfalls nach Hannover. Nachdem man in den ersten Monaten neben Sonderaufträgen für die britische Besatzungsmacht nur auf Lager produziert hatte – der Verkauf an die Bevölkerung war noch nicht erlaubt – konnte mit der endgültigen Lizenz zum Pressen von Schallplatten im August 1946 der wirkliche Neuanfang beginnen.

1948 beschäftigt die Deutsche Grammophon bereits wieder 220 Mitarbeiter. In Zusammenarbeit mit dem legendären Graphiker und Werbeberater Hans Domizlaff entstehen das bekannte Tulpenkronen-Logo der Deutschen Grammophon-Gesellschaft für die E-Musik und das rote »Polydor«-Etikett für die U-Musik. Alle Tonträger werden noch aus Schellack gefertigt, die bei 78 U/min eine Spielzeit von maximal fünf Minuten erlauben. 1950 erfindet und führt man die sogenannte variable Rille – „Schall-

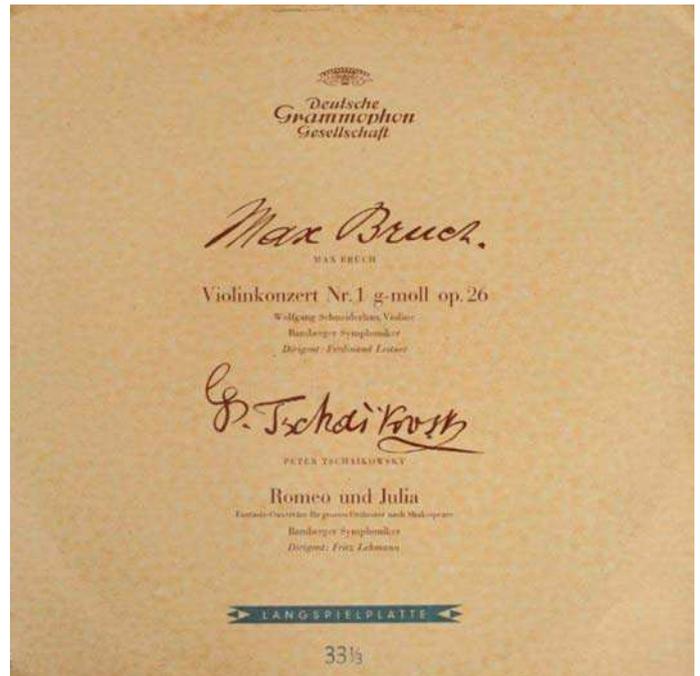


Abb.2: Verpackung der ersten Kunststoffplatten: Pappeinband mit maschinengenähter Schutz- und eingeklebter Plastikhülle, im Auslaufbereich der Platte das Datum eingepreßt: 21.8. [19]52

platte mit verlängerter Spieldauer durch variable Micrograde 78“ – ein, womit pro Plattenseite nun eine Spielzeit von bis zu neun Minuten möglich wurde (Abb.1). Doch einen wirklichen Durchbruch erzielt man damit nicht: Die Spieldauer ist immer noch zu kurz. Der Komponist Aaron Copland bringt das Problem auf den Punkt: „Musik ist eine Kunst, die an einen zeitlichen Ablauf gebunden ist, den zu unterbrechen eine ernsthafte Verfälschung bedeutet“.

Der ungarisch-amerikanische Physiker Dr. Peter Carl Goldmark hatte für die amerikanische »Columbia« eine „füllstofffreie Masse“ auf der Basis von Polyvinylchlorid und Polyvinylacetat entwickelt, womit 1948 die erste Tonaufzeichnung auf eine Kunststoffplatte gelang. Dieser Masse musste kein Gesteinsmehl mehr zugesetzt werden, wodurch das Rauschen wesentlich reduziert und eine Verringerung der Laufgeschwindigkeit von 78 auf 33 Umdrehungen möglich wurde. Damit waren die Voraussetzungen dafür geschaffen, Musik in ihrem zeitlichen Ablauf, von dem Copland spricht, unverfälscht zu reproduzieren. Im gleichen Jahr stellt die amerikanische Plattenfirma »Columbia« die erste Schallplatte aus Vinylchlorid mit Mikrorille und 33 UpM vor. Diese 30-Zentimeter-Platte wurde als „long playing record“ oder in der deutschen Übersetzung als „Langspielplatte“ (LP) bezeichnet. Doch es dauerte noch bis 1951, bis die Deutsche Grammophon die ersten Kunststoffplatten, verpackt in einem Pappeinband mit maschinengenähter Schutzhülle, präsentieren konnte. (Abb.2)

Ein Startprogramm mit zwölf Langspielplatten dieser Art wird 1951 auf der Funkausstellung – damals noch in Düsseldorf

◀ Abb.1: Typische Papierhüllen-Verpackung einer Schellackplatte, verlängerte Spieldauer durch „VARIABLE MICROGRADE 78“, im Auslaufbereich der Rille das Datum eingepreßt: 5. 1. [19]51

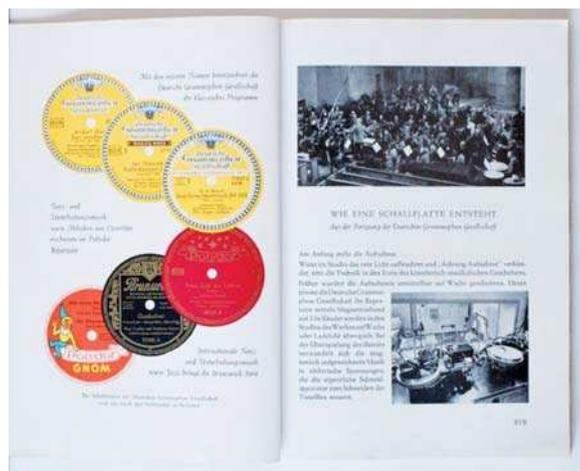


Abb.3: Die Label der verschiedenen Marken, Gesamtkatalog 1951/52

– vorgestellt: unter anderem Mendelssohns »Sommernachts Traum«, Mozarts »Kleine Nachtmusik« und Brahms' »Orchester-Variationen über ein Thema von Haydn« unter Ferenc Friscay, Eugen Jochum und Ferdinand Leitner.

Das Rillenprofil ist ein ganz anderes und der Aufgedruck wesentl. geringer als bei der tiefer und breiter geschnittenen Schellack- „Normal“-Rille. Die Umdrehungszahl wechselt von 78 auf 33 UpM. Der Preis dieser ersten Langspielplatten – erstmals Ende 1951 angeboten und natürlich alle noch monaural – betrug 32 DM. Das durchschnittliche monatliche Haushaltsnettoeinkommen eines Arbeiters beträgt im Jahre 1950 283 DM, das eines Angestellten 346 DM und das eines Selbständigen 447 DM.

Doch die Vinylplatte wird sich durchsetzen: Die Spielminute wird durch die Einführung der Platten mit längerer Spieldauer immer billiger. 1953 werden in der Bundesrepublik 17 Millionen Schallplatten verkauft; der Anteil der 78er Schellackplatten nimmt immer mehr ab und seit 1958 bietet die Deutsche Grammophon diese Tonträger nicht mehr an.

Im Gegensatz zu anderen Firmen wie »Columbia« oder »His Master's Voice« entschloss sich die DG als erste Schallplattengesellschaft, die verschiedenen Repertoiregebiete nicht nur auf verschiedene Kataloge aufzuteilen, sondern sie auch „durch verschiedene Marken äußerlich sichtbar zu trennen“: Deutsche Tanz- und Unterhaltungsmusik sowie Melodien aus Operetten werden auf ein eigenes Label – »Polydor« – verbannt. »Brunswick«-Verzeichnisse bringen internationale Tanz- und Unterhaltungsmusik sowie Jazz. Die Marke »Gnom« wandte sich an Kinder. Die »Deutsche Grammophon« widmet sich ausschließlich der Ernstern Musik. (Abb.3)

### Das klassische Repertoire: Schellack oder Vinyl/ Normalrille oder Mikrorille?

Das Klassikprogramm der Deutschen Grammophon war konzipiert als eine Enzyklopädie der abendländischen Kunstmusik. Zu Zeiten wirtschaftlicher Prosperität sollten Kunst und Kultur – und hier speziell die Musik – nicht zu kurz kommen. Ob das sich in dem Repertoire deutlich zeigende Bedürfnis nach dem Echten, Wahren und Guten wirklich auf Einsicht in Schuld und

Läuterung hindeutet oder – was wohl eher zu vermuten ist – die Gräuel des Nationalsozialismus durch die Hinwendung auf das klassische Erbe erst einmal verdrängt werden mussten, kann und soll hier nicht diskutiert werden.

In einem Katalog, der alle bis 31. Juli 1951 veröffentlichten Schallplatten des klassischen Repertoires enthält – allerdings die Überschrift „1951/52“ trägt – werden immer noch ausschließlich Schellackplatten von 25 und 30 Ø und ausschließlich mit 78 UpM angeboten. Es taucht als eigene Kategorie zwar der Begriff „Langspielplatte“ auf, doch verwendet die Deutsche Grammophon diesen Begriff auch für die mit 78 UpM laufenden Schellackplatten mit der verlängerten Spieldauer durch das neue Schneideverfahren der „variablen Micrograde“. Das musikalische Repertoire umfasst Sinfonische Musik, Oper, Kammer-, Klavier-, Vokal- und Orgelmusik. Zeitgenössische Ernste Musik wird in der Sonderserie »Musica Nova« zusammengefasst. Daneben gibt es noch das „Gesprochene Wort“ sowie Märchen- und Weihnachtsplatten, historische und technische Platten vervollständigen das Angebot.

Bedingt durch die immer noch herrschende Materialknappheit muss der Käufer, erwirbt er eine Schellackplatte, zuzüglich zu dem Kaufpreis eine alte „in Zahlung geben“, „im Verhältnis 1:1, notfalls Ablösung durch Zahlung von DM 0,25 bzw. DM 0,50 für Materialbeschaffung“. Bei den neuen Polyvinylchlorid –Langspielplatten ist eine Materialabgabe nicht erforderlich. Die neuen Scheiben standen ab 1952 zur Verfügung. Sie erlaubten eine Spielzeit von bis zu 30 Minuten und dies erforderte ein völlig neues Repertoire. Die Deutsche Grammophon begann entsprechend der Markenaufteilung mit der Klassik. In den insgesamt drei Sammelnachträgen zu dem Katalog 1951/52 finden sich nun die neuen Vinylplatten mit 33 UpM in 30 und 25 Ø. Aus der folgenden Tabelle lässt sich diese Entwicklung von Mitte 1951 bis März 1953 ablesen:

#### Vinylplatten mit 331/3 UpM

Zeitraum	Aufnahmen gesamt	30 Ø, Code LPM, 18000er Nummern, Preis 32 Mark	25 Ø, Code LP, 16000er Nummern, Preis 23 Mark
bis 31. Juli 1951	–	–	–
1. Aug. 1951 bis 31. März 1952	25	13	12
1. April bis 30. Sept. 1952	40	24	16
1. Okt. bis 31. März 1953	102	61	41

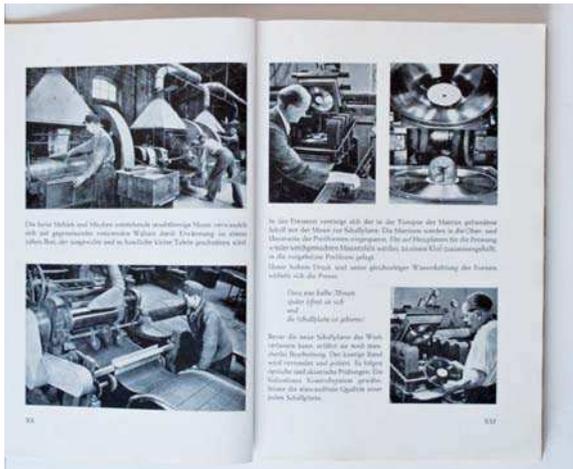


Abb.4: „Wie eine Schallplatte entsteht“, Katalog 1951/52, siehe auch Abb.3



Abb.5: Vorder- und Rückseite des Preis- und Buchstabencode, Katalog 1957

Das Repertoire wurde bereits oben beschrieben: Sinfonische Musik, Kammer- und Klaviermusik, Oper, Chorwerke, Lied und Klassische Unterhaltungsmusik. In den Erläuterungen heißt es: „Die auf Langspielplatten für 33 1/3 U/Min. veröffentlichten Musikwerke sind ausschließlich von Originalbändern der neuesten Zeit überspielt; die Aufnahmen sind auch als Langspielplatten für 78 U/Min. oder als Normalplatten 78 lieferbar.“

Zu den verbesserten Speichermöglichkeiten durch die Vinylplatte kamen bereits seit 1946 auch leichtere Mitschnittmöglichkeiten hinzu. Die Aufnahmetechnik mittels Wachsmatrizen war durch das magnetische Aufnahmeverfahren abgelöst worden. In einem reich bebilderten Beitrag aus dem 1951/52er Katalog „Wie eine Schallplatte entsteht“, (Abb.4, siehe auch Abb.3, rechte Seite) verweist man stolz auf diese Neuerung: „Früher wurden die Aufnahmen unmittelbar auf Wachs geschnitten. Heute nimmt die Deutsche Grammophongesellschaft ihr Repertoire mittels Magnettonband auf. Die Bänder werden in den Studios des Werkes auf Wachs oder Lackfolie überspielt. Bei der Überspielung des Bandes verwandelt sich die magnetisch aufgezeichnete Musik in elektrische Spannungen, die die eigentliche Schneidapparatur zum Schneiden der Tonrillen steuern.“ Man wagte sich verstärkt an Gesamtaufnahmen - auch von Opern. 1951 wurden ganze Wagneroper in Bayreuth mitgeschnitten - aber immer noch hatte der Käufer die Wahl: „Die Meistersinger“ auf 34 Schellackplatten oder auf 5 LPs.

### Die Kataloge

Die neuen und ansprechend gestalteten Kataloge - alle im identischen Format von 115x210mm mit Soft-, später auch Hardcover und teilweise leinengebunden - erhielten einen dem klassischen Repertoire entsprechenden Titel: „Aus Oper und Konzert“, der bis Ende der 50er Jahre beibehalten wurde. Im Hinblick auf die Zielgruppe waren sie aufgemacht wie traditionell klassische Bücher: Mit Schutzumschlag und dem Titel teilweise in Goldschnitt auf Vorderseite und Rücken.

Den größten Teil des Inhalts machte naturgemäß die Auflistung der Schallplatten aus. Nach einem Vorwort folgten einige kurze Erläuterungen und die Preisklassenübersicht mit den Buchstaben- und Nummerncodes. Einige der Kataloge aus den 50er Jahren enthielten diese Preisklassenübersicht als beigelegten

plastifizierten Karton, der wohl auch als eine Art von Lesezeichen gedacht war und verwendet werden konnte. (Abb.5)

Es folgte der eigentliche Katalogteil. Um dem Benutzer den Umgang zu erleichtern, wurden alle Aufnahmen alphabetisch sortiert nach verschiedenen Kriterien aufgelistet: „Komponisten und ihre Werke“; es folgte ein „Titel-“ und auch ein „Künstlerverzeichnis“. Daneben gab es noch kleine Abteilungen wie: „Musik zur Weihnachtszeit“, „Märchen“ und „Historische Aufnahmen“.

Diese Art der Aufteilung wurde in den folgenden Katalogen - ergänzt um einige neue Abteilungen - grundsätzlich beibehalten.

**Die neuen 33er und 45er Vinylplatten verlangten eine andere Behandlung als die 78er Schellackplatten** - und auch dem trugen die frühen Kataloge Rechnung. Vinyl ist empfindlicher als Schellack - übrigens der Grund, warum die Plattentaschen samt innerer Plastikhülle „erfunden“ wurden: bei den Schellacks genügte es, sie in einfache Papierhüllen zu stecken (siehe Abb.1). In den Katalogen aus der ersten Hälfte der 1950er Jahre finden sich immer wieder Empfehlungen „Über den Umgang mit Schallplatten“, die uns heute zwar schmunzeln lassen, damals, in einer Zeit des Übergangs, aber sicher ihre Berechtigung hatten. Zu den „Behandlungsvorschriften“ gehört nach dem Hinweis, dass es sich bei der „Spezialkunststoffmasse der Langspielplatte“ um einen wärmeempfindlichen Stoff handelt, die Empfehlung, „sie nicht länger bewegungslos der Wärme aussetzen“ und sie „nach dem Abspielen wieder vorsichtig - wegen der empfindlichen Plattenoberfläche - in die Taschen zurückzulegen und sie entweder senkrecht oder waagrecht aufzubewahren“. Der Hörer wird auch nochmals ausdrücklich auf die unterschiedlichen Abtastvorgänge hingewiesen: „Zum Abtasten der Mikrorillen der Kunststoffplatten für 33 und 45 Umdrehungen pro Minute wird der Mikrosaphir benutzt, für die 78er Platten der Normalsaphir.“ Und für den noch die Stahlnadeln gewohnten Hörer der Hinweis: „Die Saphire sind hart und brauchen nicht schon nach der fünften Platte ausgewechselt zu werden. Eine Saphirspitze hält gut und gern 150 bis 200 Spielstunden. [...] Auch der Tonarm - früher unförmig und schwer - ist 'moderner' geworden. Sein Auftragegewicht beträgt 8 bis höchstens 10 Gramm.“

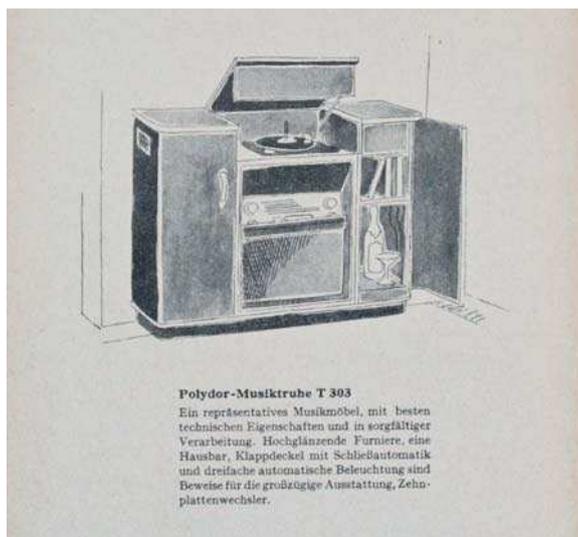


Abb.6: Werbung „Aus unserem Apparate Programm“ für Musiktruhen und -vitrinen der Tochter „Polydor“, Katalog 1956

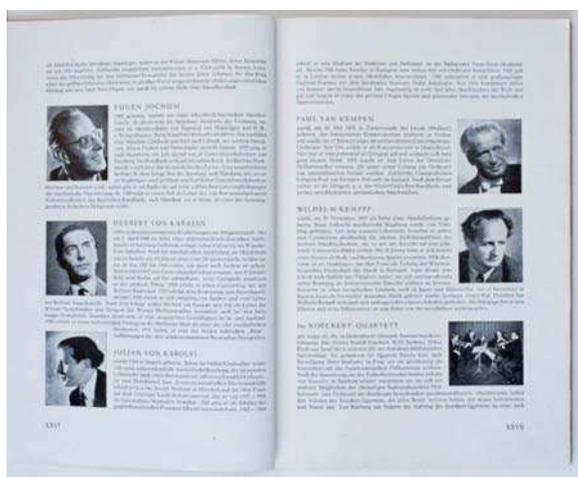


Abb.7: Die Künstler der Deutschen Grammophon, Katalog 1951/52



Abb.8: Bildtafeln mit Werbung für die „Geschenk-Kassetten“, Katalog 1957

Die „modernen“ Langspielplatten konnten mit den alten Abspielgeräten nicht abgehört werden. Die Deutsche Grammophon baute zwar selbst keine Musiktruhen und -vitrinen, bot aber in den Schallplattenkatalogen die ihrer Tochter »Polydor« an. (Abb.6) Geschickt verknüpfte man dabei den Anspruch an die Qualität der Tonträger mit dem an die Abspielgeräte: „Die geheimnisvollen Schwingungen in der Musik – die Wucht des Finales mit seiner erschütternden Gewalt oder die Lieblichkeit des sanften Adagios – all dies dem Schallplattenhörer zu vermitteln, hängt in hohem Maße von der Güte und Empfindlichkeit des Abspielgerätes ab. Wo wäre die Erfüllung dieser Forderung besser gegeben als an der Stätte der Entstehung der Schallplatte! Ingenieure unseres Werkes haben aus der reichen Fülle ihrer Erfahrungen schöpfend Musiktruhen und Musikvitrinen geschaffen, die alle Vorzüge der modernen Schallplatte ausnutzen.“

Die »neuen« Abspielgeräte mussten in dieser Übergangszeit alle mit drei Geschwindigkeiten laufen können und hatten zwei Abtastnadeln: Dickere „N“ für die „Normalrillen“ der 78er Platten und spitzere „M“, für die neuen Mikrorillen der 45er und 33er Platten. Bei den Tonarmen aus dieser Zeit war daher das Abtastsystem drehbar, je nachdem, was auf dem Plattenteller lag. Die Schallplattenkompendien schwollen bis Ende der 50er Jahre auf weit mehr als 700 Seiten an. Sie wurden daher schon früh durch gestaltende Maßnahmen aufgelockert. Der Katalog von 1951/52 enthielt ein Vorwort: „Zum Geleit, Musik im eigenen Heim“, den bebilderten Artikel „Wie eine Schallplatte entsteht“ (siehe dazu: Abb.3 und 4) und einen Block mit Abbildungen der Künstler der Deutschen Grammophon mit biographischem Textteil. (Abb.7) Der 1956er Katalog erhielt alle 24 Seiten je eine Doppelseite mit farbigen Abbildungen von Schallplattencovern abwechselnd mit monochromen Portraitphotos der Künstler.

Diese Art der Gestaltung wird in den folgenden Katalogen grundsätzlich beibehalten. In den 1957er Katalog heftet man „Bildtafeln“ ein: auf zehn folgenden Seiten werden Beispiele der unterschiedlichen Covergestaltung der verschiedenen Genres und Reihen aufgeführt: „Zauberreich der Oper“, „Das Gesprochene Wort“, „Geschenk-Kassetten“ (Abb.8), „Langspielplatten in Sonderalben“ und schließlich „Die kleine Schallplatte“ (45UpM). Die Künstlerportraits erschienen zusammengefasst als 50seitiger Block und werden mit biographischen Daten versehen. Nach dem Vorwort folgt „für die Freunde der Schallplatte“ zum ersten und einzigen Mal eine sehr informative 25seitige „Kleine Geschichte der neueren Musik“. Der gesamte Katalog umfasst bereits 618 Seiten.

Die 1958er und 1959er Kataloge sind eher schlicht gehalten. Es fehlen die farbigen Bildtafeln; lediglich die Künstlerportraits

finden sich, allerdings ohne den 1957 noch beigefügten biographischen Text.

### Der Katalog von 1955

Wie bereits erwähnt, werden in dem Katalog 1951/52 – bis zum 31. Juli 1951 – ausschließlich 78er Schellackplatten angeboten, in dem 1958er Gesamtkatalog sucht man sie vergebens. Der Übergang zur Kunststoffplatte fand in relativ kurzer Zeit statt und es lohnt, sich diesen Übergang genauer anzuschauen:

In den Erläuterungen des Katalogs, der die Jahreszahl 1955 trägt, findet sich folgender Vermerk: „Dieser Katalog enthält sämtliche Schallplatten des klassischen Repertoires für 78, 45 und 33 Umdrehungen. Aufnahmen, die bis zum 1. Dezember 1954 noch erscheinen, sind durch ein \* kenntlich gemacht“. Bei allen Katalogen aus den 1950er Jahren findet sich diese chronologische Inkonsistenz: Der 1951/52er enthält „alle bis zum 31. Juli 1951 veröffentlichten Schallplatten“, im 1959er sind „alle Aufnahmen, die bis zum 1. November 1958 veröffentlicht werden, durch ein \* gekennzeichnet“. Zu den Katalogen wurden etwa alle zwei Monate Nachträge herausgegeben, die dann auch wieder in jährlichem Rhythmus als sogenannte „Sammelnachträge“ veröffentlicht wurden. (Abb.9)

In dem 1955er Katalog bot man Schallplatten in folgenden „Formaten“ an: Die Schallplatten aus Schellack hatten Durchmesser von 30 oder 25 Zentimetern; es gab sie in zwei Ausführungen: Einmal als „Normalspielplatten“ mit einer Spieldauer von etwa 5 Minuten, dann – dank des neuen Schneidverfahrens mit „variabler Rille“ – als „Langspielplatten (variable Grade)“ mit einer verlängerten Spielzeit von etwa 9 Minuten pro Seite. Alle mussten mit 78 UpM abgespielt werden. Etwas verwirrend wird es dadurch, dass die Begriffe „Normalspielplatte“ und „Langspielplatte (variable Grade)“ auch für Platten mit 45Upm verwendet wurden. Hierbei handelte es sich allerdings nicht um Platten aus Schellack, sondern bereits aus Kunststoff.

Die neuen Schallplatten aus Kunststoff mit Mikrorille liefen somit alle mit 33 oder 45 UpM, Durchmesser 17, 25 oder 30 Zentimeter. Die Preise für die Schellackscheiben lagen zwischen 4 und 10 Mark. Die preisgünstigsten Vinylplatten kosteten 15,50, die teuersten 32 Mark. Obwohl die neuen Kunststoffplatten also ein Mehrfaches der alten Schellackplatten kosteten, wurde es umgerechnet auf die Minute Spielzeit wesentlich günstiger – und die Kunststoffplatten wurden in den nächsten Jahren immer billiger.

In dem Katalog von 1955 überwog der Anteil der 78er und 45er mit Normalrille oder „variablen Graden“ bei Weitem. Zahlenmäßig und grafisch stellt es sich für die umfangreichste Rubrik „Komponisten und ihre Werke“ folgendermaßen dar:

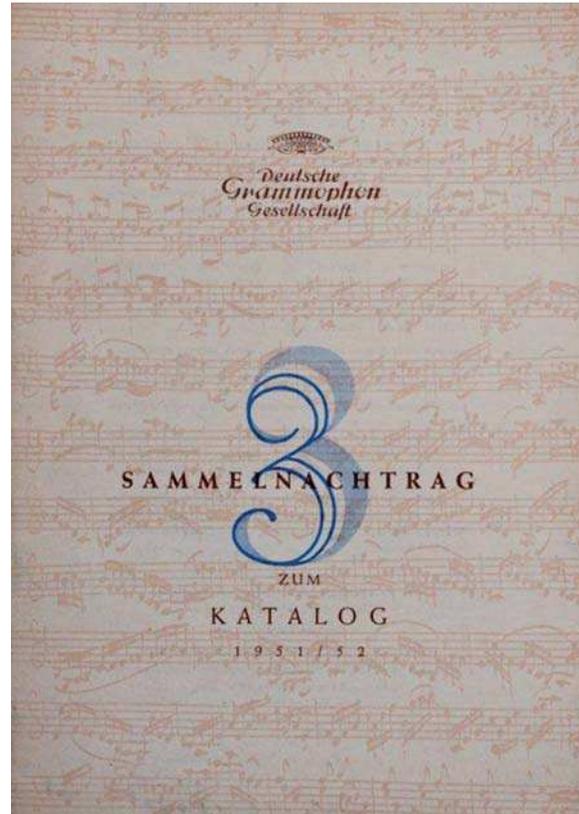


Abb.9a: Einzel- und Sammelnachträge, verschiedene Jahrgänge



Abb.9b: Einzel- und Sammelnachträge, verschiedene Jahrgänge

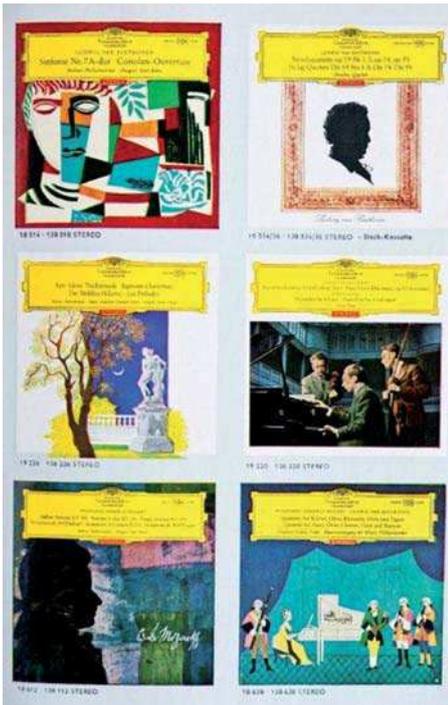
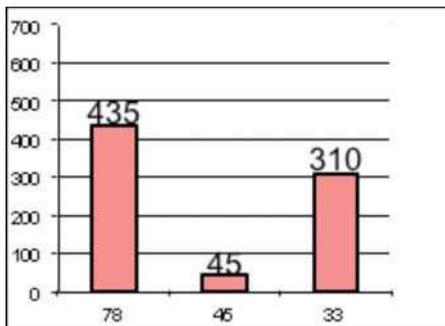


Abb.10: Die neuen Stereo Langspielplatten, Katalog 1961

#### Katalog 1955



Insgesamt sind es 790 Tonträger, die angeboten wurden, wobei zu berücksichtigen ist, dass alle 45er (17 Ø) und die Platten mit 25 Ø meist keine eigenständigen Produktionen waren, sondern eine Auswahl aus den 30 Ø.

Bei 225 aller Aufnahmen auf Platten mit 30 oder 25 Ø hatte der Hörer die Möglichkeit zwischen Schellack oder Kunststoff zu wählen. Der Grund: Viele der Schallplattenhörer hatten noch die alten Abspielgeräte. Aufgrund der unterschiedlichen Spielzeiten der beiden Tonträger ergaben sich so interessante Kompilationen. Mozarts Serenade Nr.13 »Eine kleine Nachtmusik« passte gerade auf beide Seiten einer 78er „Langspielplatte (variable Grade)“, während auf der 33er

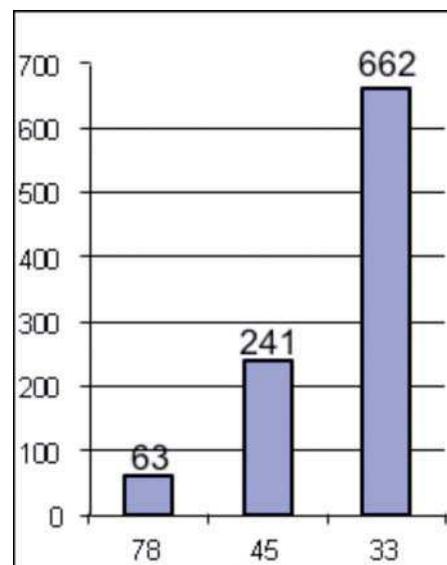
Langspielplatte, 30 Ø eine einzige Seite reichte. Der Hörer hatte nun die Wahl: Unter der Nummer 18002 LPM konnte er die »Kleine Nachtmusik« zusätzlich mit den »Haydn Variationen« von Brahms, unter 17020 LPE mit den Walzerfolgen aus dem »Rosenkavalier« erwerben. Zusätzlich war die 78er-Schellack aber auch noch als 45er-Langspielplatte 17 Ø erhältlich.

Für Mozarts »Haffner Symphonie« unter Ferenc Friscay mit dem RIAS Symphonie-Orchester Berlin benötigte man zwei 78er „Langspielplatten (variable Grade)“. Auf der 33er-Vinylplatte 30 Ø blieb so viel Platz übrig, dass es noch für die Sinfonien Nr.26 (circa 8 Minuten) und Nr.32 (circa 9 Minuten) reichte. Doch mit 84% aller Auslieferungen beherrschen im Jahr 1954 die Schellackplatten – noch – den Markt.

#### Der Katalog von 1957

Die Verteilung der verschiedenen „Formate“ stellt sich in dem Katalog von 1957 folgendermaßen dar:

#### Katalog 1957



Die 78er-Schellacks machen nur noch einen Bruchteil des Angebots aus und werden im nächsten Jahr ganz verschwunden sein. Die Aufnahmen, die sowohl auf Schellack als auch auf Vinyl veröffentlicht werden – zwei Jahre zuvor

immerhin noch 225 Stück -, kann man mittlerweile an einer Hand abzählen. Im SPIEGEL Nr.27 aus dem Jahr 1958 findet sich ein Artikel, in dem der Schallplattenindustrie eine große „Fehlspekulation“ darüber, welchem Material die Zukunft als Tonträger gehören sollte, nachgesagt wird:

„Die Firmen hatten die Konkurrenz unterschätzt, die sie ihrer eigenen Produktion durch Kunststoffplatten gemacht hatten: Erstmals zur Rundfunkausstellung 1953 in Düsseldorf - in den USA bereits zwei Jahre früher - war neben der Schellack-Platte noch ein zweiter Plattentyp erschienen, die Kunststoffplatte (für 45 Umdrehungen in der Minute). Sie ist widerstandsfähiger, kleiner, leichter und - durch eine neuartige Rillenführung - fast frei von Nebengeräuschen. Auf ihrem Durchmesser von nur 17 Zentimetern brachten die Tontechniker ein Musikstück von einer Länge unter, für die sie bisher bei der Schellack-Platte einen Durchmesser von 25 oder gar 30 Zentimeter beanspruchten.“

Wider Erwarten fand aber der neue Plattentyp zunächst keinen Anklang. In den Fachgeschäften wurden nach wie vor fast ausnahmslos Schellack-Platten verlangt, vornehmlich, weil die damals vorhandenen Abspielgeräte zumeist noch nicht auf die Kunststoffplatten eingestellt waren. Noch 1956, drei Jahre nach Erscheinen des neuen Plattentyps, wurden von der gesamten deutschen Platten-Industrie rund 18 Millionen Schellack-Platten produziert, aber nur rund 13 Millionen sogenannte „single“ - Kunststoffplatten mit zwei Aufnahmen. Gestützt auf die Prognosen ihrer Experten produzierte die deutsche Schallplatten-Industrie daher auch noch im Jahre 1957 Millionen von Schellack-Platten. Zugleich verzichtete sie darauf, weitere Platten-Pressen für den neuen Kunststofftyp umzubauen. Beide Maßnahmen erwiesen sich alsbald als größte Fehlspekulation, die jemals von der deutschen Schallplatten-Industrie verzeichnet wurde.“

Wie die obige Grafik beweist, scheint dies zumindest für die Deutsche Grammophon nicht zuzutreffen.

Die folgenden Tabellen fassen die Entwicklung nochmals zusammen und geben einen Überblick über diese entscheidenden Jahre (Die divergierenden Bezeichnungen folgen den Angaben in den Katalogen). Alle „Formate“ für das Jahr 1956 sind gleich denen für 1955; es lag leider für 1956 keine Preisliste vor. Da aber die Preise für die Schellackplatten in der 1957er Liste identisch mit denen aus 1955 sind, kann man davon ausgehen, dass dies auch in 1956 so gewesen sein dürfte. Interessant wäre es allerdings,

die Preise der 33er Vinylplatten für 1956 zu kennen.

### Das musikalische Programm

Der Nimbus der Deutschen Grammophon beruhte zum einen sicher auf der Qualität ihrer Aufnahmen und Tonträger, zum anderen aber auch auf der „Qualität“ der Künstler, die sie für sich gewinnen konnte. Prägend in den zwanziger Jahren waren Persönlichkeiten wie Wilhelm Kempff, Maria Ivogün, Hans Pfitzner oder Wilhelm Furtwängler. Trotz

zunehmender Einschränkungen durch den Nationalsozialismus entstehen auch in den 1930er Jahren wichtige Aufnahmen. So veröffentlicht Herbert von Karajan, der mehr als 300 Aufnahmen für das Unternehmen einspielen wird, seine erste Schallplatte. In den 1940er Jahren debütieren Eugen Jochum, Ferenc Fricsay und Dietrich Fischer-Dieskau.

Wilhelm Kempff beginnt 1950 einen neuen Zyklus von Beethovens Klaviersonaten und nimmt 1953 Beethovens Klavierkonzerte auf. Diese wurden sowohl noch auf den 78er „Langspielplatten (variable Grade)“ (siehe Abb.1 Ludwig v. Beethoven, Klaviersonate Nr.8, „Pathétique“, Wilhelm Kempff auf 78er Schellack) als auch auf dem neuen Material Vinyl veröffentlicht. Die neuen 33er kosteten 32 Mark, während man für die beiden 78er insgesamt 20 Mark zu zahlen hatte. Beide Werkgruppen spielt Kempff in den 1960er Jahren noch einmal in Stereo ein. Ebenfalls sowohl auf Schellack als auch auf Vinyl wurden die beispielhaften Einspielungen von Eugen Jochum herausgebracht.

1951 hatte bereits Furtwängler seine Beziehungen zur Deutschen Grammophon wieder aufgenommen. Das 1948 gegründete Amadeus Quartett und der 1915 geborene und schon in seiner Jugend als Wunderkind gefeierte Geiger Wolfgang Schneiderhan machten ihre ersten Aufnahmen für die DG 1951 bzw. 1952. Das Amadeus Quartett beginnt - nachdem es bereits Brahms, Haydn, Mozart und Schubert eingespielt hat - 1959 eine Stereo-Gesamtaufnahme mit Beethovens Streichquartetten (Abb. 10, oben rechts).

Im gleichen Jahr kehrt Karajan von der EMI wieder zur Deutschen Grammophon zurück. Zwei weitere Dirigenten hatten bedeutenden Anteil an der Entwicklung der starken Position, die die Deutsche Grammophon nach dem Krieg im klassischen und romantischen Repertoire erwirbt: Karl Böhm -vor allem durch seine Mozartinterpretationen- und der Komponist Richard Strauss, mit dem Böhm befreundet war. Rafael Kubelik spielt Dvořák und Smetana beispielhaft

#### „Formate“ 1953 - Preise in DM

	30 cm	Preis	25 cm	Preis	17 cm	Preis
78 UpM	Normal-spielplatte, Langspielplatte variable Grade	4,75 bis 7,50	Normal-spielplatte, Langspielplatte variable Grade	3,75 bis 6,75		
45 UpM						
33 UpM	Langspielplatte Mikrorille	32,00	Langspielplatte	23,00		

#### „Formate“ 1955 - Preise in DM

	30 cm	Preis	25 cm	Preis	17 cm	Preis
78 UpM	Normal-spielplatte, Langspielplatte variable Grade	6,00 bis 10,00	Normal-spielplatte, Langspielplatte variable Grade	4,00 bis 7,00		
45 UpM					Normal-spielplatte, Langspielplatte variable Grade	4,00 bis 9,00
33 UpM	Langspielplatte	24,00 bis 32,00	Langspielplatte	15,50 bis 23,00		

#### „Formate“ 1957 - Preise in DM

	30 cm	Preis	25 cm	Preis	17 cm	Preis
78 UpM	Normalspielplatte, Langspielplatte	6,00 bis 10,00	Normalspielplatte	4,00 bis 7,00		
45 UpM					Normalspielplatte, Langspielplatte	4,00 bis 9,00
33 UpM	Langspielplatte	19,00 bis 24,00	Langspielplatte	12,00 bis 17,00		

„Formate“ 1958 - Preise in DM						
	30 cm	Preis	25 cm	Preis	17 cm	Preis
78 UpM						
45 UpM					Normalspielplatte, Langspielplatte	5,00 bis 9,00
33 UpM	Langspielplatte	19,00 bis 24,00	Langspielplatte	12,00 bis 17,00		

ein, ebenso den Lohengrin und einen kompletten Mahler-Zyklus.

Der vielseitige amerikanische Dirigent Lorin Maazel wird 1957 unter Vertrag genommen. In der Reihe »Musica Nova«, deren Repertoire bis Anfang 1951 lediglich 34 Aufnahmen umfasste, konnte man Komponisten wie Béla Bartok, Arthur Honegger, Dimitri Schostakowitsch und Igor Strawinsky finden. In dem 1957 Katalog ist die Anzahl der Aufnahmen auf 71 Stück angewachsen. Die »Musica Nova« wird mittlerweile auch auf den 45er-Scheiben angeboten. In dem 1958er Katalog findet man diese Reihe mit neuer Musik nicht mehr. Die bis dahin dort aufgeführten Komponisten wurden größtenteils in das allgemeine Repertoire übernommen. Die »Musica Nova« wurde jedoch nicht ersatzlos gestrichen. Die neue »Neue Musik« ist die »Elektronische Musik«.

Diese Musikrichtung - in einigen Aspekten mit der 1943 in Paris entstandenen »Musique concrète« verwandt - entstand in Köln. 1951 wurde mit Hilfe des NWDR (Nordwestdeutscher Rundfunk) das Kölner Studio für Elektronische Musik gegründet. Das erste öffentliche Konzert fand am 26. Mai 1953 auf dem Kölner »Neuen Musikfest« statt. Der heute bekannteste Vertreter dieser Musik dürfte wohl Karlheinz Stockhausen sein. Stockhausens »Studie I«, »Studie II« und der »Gesang der Jünglinge« finden sich dann auch unter den ersten vier Schallplatten, die von der Deutschen Grammophon in der Reihe »Elektronische Musik« veröffentlicht wurden. Doch dabei blieb es vorerst. Die Reihe scheint nicht erfolgreich gewesen zu sein: Das Repertoire wurde

nicht erweitert; noch in dem 1961er Katalog finden sich die vier gleichen Platten, die auch vier Jahre zuvor bereits angeboten wurden. Offensichtlich war der traditionell konservative Grammophon-Hörer zu dieser Zeit von dieser Art der Musik grundsätzlich überfordert. Man hörte doch lieber das Bewährte - vielleicht auch noch Berg und Schönberg - doch mit dieser »Musik« wollte man sich nicht auseinandersetzen. In dem 1961er Katalog unternahm die Grammophon noch einen Versuch: Man druckte einen Beitrag aus dem Programmheft des Kölner »Neuen Musikfestes« von 1953 ab mit dem Ziel, dem Schallplattenkäufer die »Elektronische Musik« zu erklären und näherzubringen. Vergebens - auch in dem 1962er Katalog sind es immer noch nur die vier gleichen Schallplatten.

Die Fertigung von 78er Schellackplatten wird 1958 eingestellt. Im gleichen Jahr werden die ersten Stereoaufnahmen, die, wie bei den meisten Konkurrenten, bereits seit 1956 aufgenommen worden waren, angeboten. Die erste stereophone Aufnahme, welche die Deutsche Grammophon Ende 1958 veröffentlichte, war Richard Strauss' »Also sprach Zarathustra« mit den Berliner Philharmonikern unter Karl Böhm.

Parallel zu den Tonträgern in Stereo wurden anfangs die gleichen Aufnahmen auch in Mono angeboten. Der Nummerncode war verschieden; bei den als Buchstabenfolge vorliegenden Preis-codes dagegen verwendete man die jeweils identischen, ergänzt um ein vorgestelltes »S«. So konnte man Richard Strauss' »Also sprach Zarathustra« unter der Nummer SLPEM 136001 als stereo-

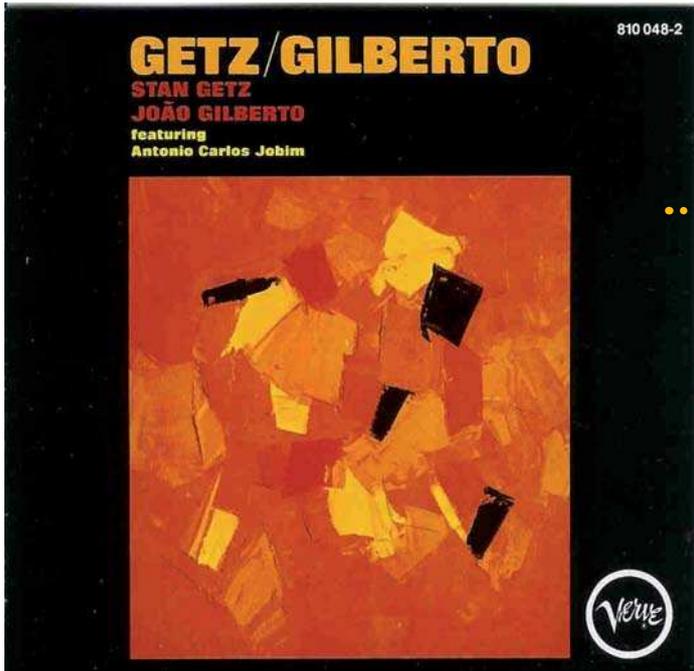
phone Aufnahme erwerben, unter LPEM 19144 wurde sie monophon angeboten. Der Mehrpreis der Stereoschallplatten lag - je nach Durchmesser - zwischen 1 oder 2 Mark über dem der Versionen in Mono. 1960 verlangte die Deutsche Grammophon für ihre teuersten Schallplatten - Stereo, Ø 30cm, 33 UpM und Preiscode SLPM oder SAPM - 26 Mark. Dies war exakt der gleiche Preis, welchen die Konkurrenz für ihre entsprechenden Formate forderte: Electrola/Columbia/Odeon/Imperial/Capitol/Mercury für die Stereoschallplatten mit den Codes: ST..., ab 90000; Philips mit A...Y und R...Y; Fontana mit C...Y; Telefunken mit SLT und STSA; Decca mit SXL; RCA mit LSC und die Metronome innerhalb ihrer heute eher unbekannteren Serie »Nixa« mit CSCL.

Um in den Genuss des neuen Klangbildes »Stereophonie« zu kommen, benötigte man allerdings dem neuen Medium entsprechende Abspiel- und Wiedergabegeräte. Da man nicht davon ausgehen konnte, dass alle Hörer sofort die neuen Abspielgeräte erwerben würden, hatte man sich schon im Vorfeld auf die Flankenschrift - eine Kombination von Seiten- und Tiefenschrift - geeinigt, um eine Abwärtskompatibilität zur Mikrorille zu gewährleisten. So konnte man die ersten Stereo-Vinylscheiben mit dem Hinweis: »auch mono abspielbar« versehen und diese auf den alten Geräten - wenn auch in verminderter Qualität - zumindest hören.

»Stereo« - als ein neues Qualitätsmerkmal - wurde in den ersten Jahren auf der Hülle in roter Schrift aufgedruckt, (Abb.10) ebenso wie man Ende der 1970er Jahre die ersten digital aufgenommenen Schallplatten entsprechend kennzeichnete.

Im nächsten Heft werden die »Archiv-Produktion« und das »Literarische Archiv« der Deutschen Grammophon Gesellschaft vorgestellt.

Fotos: Wolfgang Thillmann



Stan Getz – Tenor Saxophon  
 João Gilberto – Gitarre, Gesang  
 Antonio Carlos Jobim – Klavier  
 Tommy Williams – Bass  
 Milton Banana – Schlagzeug  
 Astrud Gilberto – Gesang  
 Aufnahme: 18. und 19. März 1963

Audiophile Doppel-LP, 200 g, 45 rpm  
 Label: Verve/Analogue Productions

## Stan Getz/João Gilberto

### The Girl From Ipanema – Das Mädchen aus Ipanema

Von Claus Müller

„Schau, was für ein schöner Anblick dieses Mädchen ist, so voller Anmut, wie sie dort wiegenden Schrittes auf ihrem Weg zum Meer vorübergeht. Ein Mädchen, dessen Körper von der Sonne Ipanemas vergoldet wurde; ihr Gang ist vollendeter als ein Gedicht; sie ist das Schönste, was ich je vorbei gehen sah!“ (Aus dem Portugiesischen)

„Groß und sonnengebräunt und jung und hübsch geht das Mädchen aus Ipanema spazieren, und wenn sie vorbeikommt, macht jeder, an dem sie vorbeikommt, „Ah!“. Wie sie geht, ist wie eine Samba, die so entspannt schwingt und sich so sanft wiegt, dass jeder, an dem sie vorbeikommt, „Ah!“ macht.“ (Aus dem Englischen)

Wenn man die deutsche Übersetzung dieser Texte liest, so hört sich das aus meiner Sicht etwas banal an. Wenn man weiß, welchen Erfolg diese Zeilen, auf Portugiesisch und Englisch gesungen, ausgelöst haben, weil sie in einem Lied überaus gut in Szene gesetzt wurden, dann verfliegt diese Banalität. Ich muss zugeben, ich war dieses Liedes überdrüssig, weil ich es viel zu oft gehört hatte. Es wurde 1963 aufgenommen, ist damit knapp älter als ich und hat mich damit von Kindesbeinen an begleitet. Es gibt eben Dinge, die kennt man in- und auswendig und so verlieren sie vorübergehend (in diesem Fall jahrelang) ihren Reiz. Nun habe ich in den letzten Jahren meine Stereoanlage massiv aufgerüstet. Eine alte Version dieser Platte klingt mit dieser Anlage zwar nett, aber nicht so, dass ich gar nicht mehr davon lassen kann. Und das hat die vorliegende Version komplett verändert. Sie kommt als Doppel-LP mit Klappcover daher und ist in jeder Hinsicht wertvoll. Das kann man bei einem Anschaffungspreis von ungefähr 55 Euro erwarten, ist aber leider nicht immer Standard. Das Vinyl liegt plan auf, ist perfekt

gepresst, läuft mit 45 Umdrehungen und verfügt über nur minimale Laufgeräusche. Die Mastering- und Tonqualität ist atemberaubend gut und somit für mich als Vinyl-Gourmet jeden Cent wert. Das Vinyl ist 2 x 200 Gramm schwer. Das Mastering erfolgte durch George Marino bei Sterling Sound in den USA. Die Pressung erledigte die Firma „Quality Record Pressings in Salina, Kansas. Man kann nachlesen, dass diese Version mit korrekter Phase neu abgemischt wurde. Ich habe nicht herausfinden können, ob alle vorigen Versionen damit keine korrekte Phasenlage haben. Wie auch immer, die Musik kommt mit einer immensen Ruhe und Direktheit aus den Lautsprechern, dass man nicht glaubt, dass diese Aufnahme im nächsten Jahr das 50. Jubiläum feiert. Es scheint wohl doch noch Dinge auf dieser Welt zu geben, bei denen alles richtig gemacht wurde. Das hier ist ein solches Ding und damit spreche ich eine unbedingte Kaufempfehlung aus. Die weiteren Titel auf diesem Tonträger folgen demselben Weg – ich höre die beiden Platten gerne komplett durch – wenngleich ich bei den restlichen Titeln etwas den Gesang von Astrud Gilberto vermisse. Die Band ist mit allen oben genannten Musikern perfekt besetzt. Hervorzuheben ist die entspannte Atmosphäre, die durch das sehr „coole“ Saxophonspiel von Stan Getz und den Gesang von João Gilberto, der demselben tonalen Fluss folgt, unterstrichen wird. Der Komponist Antonio Carlos Jobim sitzt am Klavier – und beim Klavier finde ich den einzigen Kritikpunkt an diesem Album – es ist sehr „dünn“ aufgenommen und klingt ein wenig klimperig – daran kann man allerdings beim Mastering auch nichts mehr ändern.

**Klang: 1**  
**Musik: 1**

Foto Cover: Claus Müller