

Das Musical der mageren Jahre

IV. Deutsche Experimente oder: Wie man Musicals macht, ohne sich anzustrengen

Gibt es deutsche Musicals? Man könnte die Frage guten Gewissens verneinen, würden einem nicht immer wieder in Rundfunk und Fernsehen sowie auf der Schallplatte deutsche Musicals angeboten: so etwa Ralph Maria Siegel's sogenanntes Musical „Charley's Tante“ oder gar „Charley's neue Tante“ von Lotar Olias (welch Reichtum an Musical-Stoffen!), so „Prärie-Saloon“ und „Heimweh nach St. Pauli“, beide ebenfalls von Olias, sowie das auch als Musical ausgegebene Stück „Mein Freund Bunbury“ (nach Oscar Wilde) des DDR-Komponisten Gerd Nat-schinski. Ganz zu schweigen von den neuesten westdeutschen Musicals, die uns die Saison 1970/71 bescherte: Zum Beispiel „Monsieur Malade“ (nach Molière) von Gerhard Jussenhoven, dessen Musical „Cyprienne“ schon zwanzig Premieren an deutschen Bühnen erlebte; oder vielleicht „Sex-Expreß“, ein „Musical“ von Heinz Wunderlich und Franz Josef Breuer. In dieser Reihe wären auch noch die Musicals „Evergreen“ von Peter Kreuder und das „Utopolis“-Projekt zu nennen, für welches das Theater in Oberhausen den west-deutschen Komponisten- und Librettisten-Nachwuchs aktivierte, „um den vielen ausländischen Importen in echter Rivalität zu begegnen“, wie aus der Tagespresse zu entnehmen war. Demnach gibt es also deutsche Musicals en masse? Leider nicht, denn bei den meisten dieser Versuche handelt es sich bestenfalls um Ansätze, klägliche Experimente, billige Imitationen, Begriffs-Verdrehtungen und ums geschäftstrachtige Reiten auf der Masche mit der Musical-Mode. So wird Paul Burkhardt's „Feuerwerk“ („Oh mein Papa!“), bei der Uraufführung noch als Operette deklariert, jetzt einfach als Musical bezeichnet. Da fühlt man sich zu recht an den Titel von Frank Loessers gesellschaftskritisches Musical „How to Succeed in Business Without Really Trying“ erinnert („Wie man Karriere macht, ohne sich anzustrengen“),

denn außer Georg Kreisler und Wilhelm Killmayer hat sich im deutschen Musical-Irrgarten kaum jemand wirklich angestrengt. Und hier liegt wahrscheinlich auch der Grund, weswegen Kreisler und Killmayer ihre Musicals nicht als solche bezeichnen.

Offenbach und die Folgen

Wenn also die Stadt Köln unlängst ihren Offenbachpreis gerade dem Kabarettisten-Ehepaar Kay und Lore Lorentz vom Düsseldorfer „Kom(m)ödchen“ zuerkannt hat, so bewies die Jury damit ungewöhnliche Sachkenntnis: Verfolgt doch das „Kom(m)ödchen“ genau die gleichen Intentionen wie der gebürtige Kölner Jacques Offenbach, nämlich konstruktive Kritik. Man behaupte nicht, das sei doch allein Sache seiner Librettisten gewesen! Schon die Entlarvung deutscher Säbelrasselei vor hundert Jahren durch rein musikalische Mittel (Parodie des deutschen Militärmarsches) in der „Großherzogin von Gerolstein“ oder die Verspottung seines Kollegen Verdi in der Opern-Persiflage „Italia la bella“ aus dem Operetten-Einakter „Salon Chouffleur!“ beweisen schlagend das Gegenteil. Ganz anders dagegen die deutsche Operette: Hier war gute musikalische Unterhaltung die erste Komponisten-Pflicht. Blitzte hier und da Gesellschaftskritik auf (wie etwa in Eduard Künnekes „Liselott“, wo der Ständedünkel des Adels aufs Korn genommen wird: „O Gott, wie sind wir vornehm!“ – ein Duett, das es noch in einer umwerfend geistreichen Interpretation von Gustaf Gründgens und Hilde Hildebrandt auf der Platte (Electrola E 83566) gibt, so geschah es mehr oder weniger aus Zufall oder um der Abwechslung willen, jedenfalls nicht an erster Stelle. Diese wesentliche Unterscheidung zwischen kritischer und unkritischer Operette ist nun auch von Bedeutung für das Musical.

Ist ein Musical echt, dann übt es auch Kritik und hält seinen Zuschauern den Spiegel vor. Bei Schmidt-Joos finden sich die bezeichnenden Sätze: „Das Musical spielt vor der aktuellen Kulisse der Zeit. Es bezieht Stellung zu politischen Skandalen, zum Krieg, zu Streiks und Gewerkschaftsfragen, zum Halbstarkenproblem und zur Rassenfrage... Das Musical ist weniger Operette als Schauspiel mit Musik... Werke der zuletzt genannten Richtung zeichnen sich meist aus durch spezifisch amerikanische, oft großstädtische Sujets, satirisch-gesellschaftskritische Grundhaltung, zügige und prägnante Melodien und häufige Verwendung der Mittel moderner amerikanischer Tanzmusik und des Jazz.“ Zwar bezieht Schmidt-Joos diese Äußerung nur auf einen Teil der amerikanischen Musicals, aber für deutsche Musicals sollte sie oberstes Gebot sein; denn wenn der Bezug zu Amerika und der kritische Aspekt in deutschen Musicals fehlen, dann tragen sie ihren Namen zu Unrecht und sind nichts anderes als deutsche Operetten. Den idealen Musical-Komponisten erkennt man vor allem daran, daß er sein Ohr stets „am Puls der Zeit“ hat, den Blick für das Wesentliche besitzt, eine Spürnase für das, was faul im Staate ist, entwickelt und über einen sechsten Sinn für das verfügt, was kommen muß, wenn man sich so oder so verhält in Dingen, die uns alle angehen. So sehen zum Beispiel viele Musikkritiker und -wissenschaftler in „Happy End“ und „Mahagonny“ von Kurt Weill (der ja nach seiner Emigration ein gefeierter Musicalkomponist in New York wurde) eine Prophezeiung der Unmenschlichkeit, die im Dritten Reich sanktioniert wurde. Darüber hinaus ist der ideale Musical-Komponist in der Lage, seiner Zeit und seiner Gesellschaft den Stempel seiner musikalischen Handschrift aufzuprägen und ihr so zu ihrem ureigensten, unverwechselbaren Ausdruck zu verhelfen. Rückblickend kann das so weit führen, daß bereits der

versierte Rundfunkhörer (wohlbemerkt: ohne die Ansage mitzubekommen) nach dem Anschalten des Radios beim zufälligen Hineinhören in Offenbach'sche Klänge richtig assoziiert: „Zweites Kaiserreich“ oder bei Kurt Weills Musik: „Berlin in den zwanziger Jahren“. Ähnliches haben Rodgers und Hart, Gershwin und Porter mit den USA zwischen den beiden Weltkriegen und Leonard Bernstein mit den USA nach dem Zweiten Weltkrieg vermocht. Beurteilt man ein Musical nach diesen Kriterien, so bekommt man leicht und schnell heraus, ob es gut oder schlecht ist und ob es überhaupt eines ist. Probe aufs Exempel: „My Fair Lady“ zum Beispiel ist der Herkunft nach im Grunde eine Operette, die dem Kenner sogar die Geburtsstadt ihres Schöpfers (Wien) verrät; denn die Musik von Frederick Loewe, dem Sohn eines Operettenautors, ist keineswegs amerikanisch, geht vielmehr auf europäische Formen zurück („Embassy Waltz“, „Ascot Gavotte“). Auch das Libretto von Alan Jay Lerner ist nicht spezifisch amerikanisch und weist weder zeit- noch gesellschaftskritische Aspekte auf; ganz zu schweigen von der Handlung, die Shaws „Pygmalion“ verwertet, das ja im viktorianischen England spielt und mit dem Amerika der fünfziger Jahre nichts zu tun hat. Hingegen ist „Hair“ der Modellfall eines echten Musicals, weil es musikalisch die Strömungen der Beat- und Soulmusik im Amerika von heute aufgreift, inhaltlich das Hippie-Wesen als Gegenbeispiel zu einer Gesellschaft hinstellt, deren Ideologie und Way-of-life problematisch geworden sind, und textlich zur Aufgabe des Vietnam-Krieges, des amerikanischen Erfolgsdenkens sowie bürgerlicher Ideale wie Fleiß und Tapferkeit aufruft.

Operette oder Musical?

Ein hierzulande weitverbreiteter Irrtum ist, daß sich das Musical von der Operette deutscher Prägung kaum unterscheide; und die Musical-Szene der vergangenen Jahre hat viel zu diesem Irrtum beigetragen: Gerade bei deutschen „Musicals“ fragt man sich nämlich oft mit Recht, wieso sie eigentlich nicht als „Operette“ firmieren, weil man überhaupt keine Unterschiede mehr wahrnimmt. Und also schlußfolgert der unkomplizierte Zuschauer und -hörer: „Früher nannte man es ‚Operette‘, und heute heißt es ‚Musical‘ – das klingt zeitgemäß.“ Aber ganz so einfach ist die Sache nun doch nicht (wenn auch so mancher deutsche Komponist, der seine Werke noch in den vierziger Jahren ohne Zögern als Operetten bezeichnet hätte – und hat, heute nach diesem Schema verfährt). Was sind die typischen Merkmale des Musicals in Abgrenzung zur Operette? Wobei man nicht vergessen darf, daß wir ja bereits zwischen vier verschiedenen Operetten-Arten

unterscheiden: der französische (Offenbach), der englischen (Gilbert und Sullivan), der Wiener (Strauß in Gold, Lehár in Silber) und der Berliner Operette (Lincke & Co.).

Für Leonard Bernstein war das Musical stets das amerikanische Gegenstück zur europäischen Oper. Gideon Freud meint: „Das Musical ist das ‚Gesamtkunstwerk‘ von heute, das sich Amerika ausgedacht hat, um sich in seinem großen Rahmen austoben zu können.“ Und Siegfried Schmidt-Joos, Deutschlands Musical-Experte Nr. 1, ringt sich in seinem Versuch einer Definition (dtv 319) zu folgender Formulierung durch: „Das Musical ist eine in New York entstandene, in der Regel zweikaktische Form populären Musik-Theaters, die Elemente des Dramas, der Operette, der Revue, des Varietés und – in Ausnahmefällen – der Oper miteinander verbindet. Es basiert häufig auf literarischen Vorlagen und verwendet die Mittel des amerikanischen Pop-Songs, der Tanz- und Unterhaltungsmusik und des Jazz. Show-Szenen, Songs und Ballets sind in die Handlung integriert.“ Demnach ist das Musical also etwas Spezielles Amerikanisches. Europäische Musical-Versuche wie die oben erwähnten und wie zum Beispiel Marguerite Monnots „Imma la Douce“ oder Lionel Barts „Oliver“ sind eben Imitationen, die sich bei genauerem Hinsehen und Hinhören als etwas Unechtes, forciert Gekünsteltes entpuppen, oder aber als Rückbesinnung auf typisch europäische Kunstformen. Jedoch scheinen mir diese drei Definitions-Angebote für eine Beurteilung des Phänomens Musical aus europäischer Sicht nicht völlig auszureichen. Für mich stellt das gute Musical den direkten amerikanischen Nachfahren der Offenbach-Operette dar, und die war bekanntlich in erster Linie politisches Kabarett: Zeit- und Gesellschaftskritik, hübsch verpackt in witziger und schwungvoller Musik.

„Prärie-Saloon“

Eines der wenigen gelungenen deutschen Musicals, das diese Gattungsbezeichnung gerade noch mit Recht trägt, ist „Prärie-Saloon“ von Lotar Olias, denn es entbehrt nicht der Gesellschaftskritik und beschäftigt sich mit einem amerikanischen Thema: der Formelhaftigkeit und Gefühlsduselei des amerikanischen Wildwestfilms. Das Stück aus dem Jahre 1961 flimmerte bereits zweimal über die Mattscheibe und wirkt auch wie geschaffen für den Bildschirm, denn es entstand zu einer Zeit, da der Konkurrenzkampf zwischen Kino und Fernsehen noch halbwegs auf „unentschieden“ und der U.S.-Westen in Blüte stand (der Italo-Western war erst im Kommen). Hier wurden vor allem die Einfallslosigkeit der Filmemacher in Hollywood und die unkritische Konsumhaltung der deutschen Kinogänger aufs Korn genommen. Daneben machte man sich über

die amerikanische Ideologie, überholte Denkschablonen lustig, die im Westen ihren reinsten Ausdruck fanden (der Gute siegt immer. Der Gute hat selbstverständlich leuchtend blaue Augen, blonde Haare, eine schlaksige Figur und den Gang von Gary Cooper. Der Böse ist „natürlich“ ein dunkler Typ, sofern er nicht gerade Nazi ist. Aber im Westen gibt es Gottseidank keine Nazis; denn die sehen im amerikanischen Film genauso aus wie der Gute im Westen). Kurt Schwabach und Heinz Wunderlich erdachten für „Prärie-Saloon“ eine lockere Rahmenhandlung (in einer Drehpause während der Arbeiten an einem Western parodieren die Darsteller den entstehenden Film) und schrieben ein Libretto mit kabarettistischem Einschlag, das sich wohlwollend abhebt von der himmelschreienden Geistlosigkeit sonstiger deutscher Schlagertexte von heute. Beim Spiel mit Western-Klischees fielen ihnen die Pointen nur so zu. Lotar Olias, einer der erfolgreichsten Schlagerkomponisten der Nachkriegszeit, der besonders populär wurde durch seine Songs, die er für Freddy Quinn komponierte, lieferte eine Partitur, die an eingängigen Melodien und zündenden Rhythmen nichts zu wünschen übrig läßt und darin Erfolgsmusicals wie „Hello, Dolly!“ durchaus übertrifft. Es sei nicht verschwiegen, daß die Autoren beim Konzipieren des Stücks ein bißchen nach „Mahagonny“ geschliffen haben, was aber kaum stört und angesichts der Trostlosigkeit der deutschen Musical-Einöde nur gewinnbringend ausfallen konnte.

Rundfunk contra Schallplatte

Von „Prärie-Saloon“ existieren zwei Aufnahmen, ein Querschnitt auf Platte mit Hanne Wieder, Heinz Erhard, Ernst Stankowski, Nana Gualdi, Gus Backus, Bruce Low, dem Starlet-Chor und dem Orchester James Last, der sich beim Erscheinen der Platte noch Hans Last nannte (Polydor 249026), und eine Rundfunk-Einspielung (ich vermute des WDR; sie wird aber auch von anderen Rundfunkanstalten dann und wann gesendet). Diese Rundfunk-Aufnahme, die mich erst zum Kauf der Platte bewog (ich befand mich in der irrigen Annahme, es handle sich um einunddieselbe), ist so hervorragend, daß die Polydor-Platte daneben sehr blaß wirkt. In dieser Fassung sind mit von der Partie: Greetje Kauffeld, Ralf Paulsen, Peter-René Körner, abermals Hanne Wieder, der Botho-Lucas-Chor und das Kölner Tanz- und Unterhaltungsorchester unter der Leitung von Heinz Geese. Die Leistung aller Beteiligten an dieser Rundfunk-Produktion ist unbezahlbar. Sie wurde offensichtlich für gute Unterhaltungs-Sendungen hergestellt und deshalb als Quasi-Hörspiel arrangiert, das ein höchst amüsantes Konzentrat an „Prärie-Saloon“ darstellt, in dem die einzelnen Nummern

nahtlos ineinander überfließen. Besonders zu loben ist hier der ungenannte Arrangeur (oder Toningenieur), der seine Trick-Kiste bis auf den Grund ausgenutzt hat und mit allen möglichen Geräusch-Effekten kostliche Gags produzierte. Da wird mit Pferdegetrappel und Cowboy-Gejohle, mit pfeifenden Kugeln und Indianergeheul, Kuhgebrüll und hupenden Mississippi-Dampfern sowie akustisch suggerierten Schlägereien im Saloon eine Western-Atmosphäre gezaubert, die kein gängiges Klischee ausläßt und durch ihre Vollständigkeit eine an Komik nicht zu überbietende Karikatur des Wilden Westens präsentiert. Wer das zum ersten Mal hört, wird aus vollem Halse lachen müssen. Aber die Geräusch-Pointen sind nur die Würze zum Hauptgericht, denn Heinz Geese musiziert dieses Potpourri mit soviel Verve, daß auch der Rhythmus auf seine Kosten kommt. Kurzum: eine Delikatesse, die (als Tonband-Mitschnitt) in keiner guten Musicalsammlung fehlen sollte. Daß man die Aufnahme nicht auf Platten kaufen kann, verdanken wir sicherlich einer jener Fallen im Dschungel der Verträge und Interessen, die noch sehr viel bedeutendere Produktionen in den Archiven der Rundfunkanstalten verstauben lassen (ich denke da zum Beispiel an die erstklassigen Gesamtaufnahmen des NDR von zahlreichen Offenbach-Operetten). Wer nicht mitschneiden will, muß im Falle „Prärie-Saloon“ mit der Polydor-Platte vorlieb nehmen, die im Vergleich eher brav und bieder, stellenweise langweilig ausfällt. Immerhin hat sie mit der Rundfunk-Aufnahme eines gemeinsam – und das allein macht sie schon erwerbswert, nämlich Hanne Wieder als „Mississippi-Lilly“. Zwar hat als Modell für diese Musicalfigur eindeutig die Höllen-Lili aus Bert Brechts und Kurt Weills „Happy End“ gedient; und natürlich wird das Vorbild weder textlich noch musikalisch erreicht – und schon gar nicht, wenn man dabei Lotte Lenyas mustergültige Interpretation (CBS 62266) im Ohr hat. Aber wie Hanne Wieder diese Nutte mit Herz, die den Mississippi immer auf- und abwärts fährt, „um den Küstenstrich zu sehen“, lebendig werden läßt, das ist schon gekonnt! Sie ist hier die ideale Mischung aus Helen Vita, Schwabinger Gisela und Hildgard Knef: Mit der Gisela hat sie das burschikos-maskuline Timbre gemeinsam, von der Knef stammt der charakteristische morgendliche Brechreiz in der Stimme, und Helen Vita könnte der dreiste Unterton abgelauscht sein, mit dem hier so unverblümt Privatleben aufgetischt wird. Selbstverständlich hat Hanne Wieder es überhaupt nicht nötig, auch nur eine dieser drei Damen zu imitieren, was sie ja auch gar nicht tut. Vielmehr vereinen sich in ihr all die Fähigkeiten, die man zur überzeugenden Darstellung einer solchen Rolle braucht. Mit ihren beiden großartig vorge-tragenen Songs, den Höhepunk-

ten beider Aufnahmen, macht sie uns Appetit auf eine neue Chanson-Platte von Hanne Wieder. Hörsenswert ist bei ihr vor allem das Wie, denn das Was (der Text) fällt gemessen an Helen Vitas „Frechen Chansons aus dem alten Frankreich“ (Vogue LDK 18001 + 2 und G 12/LP 2501) so harmlos aus, wie Oma und Opa sich halt Verrücktheit vorstellen. Aber schließlich gehörte der Wilde Westen, der historische, ja niemand anderem als Oma und Opa.

„Westwärts zieht der Wind“

Es lohnt sich, „Prärie-Saloon“ mit einem amerikanischen Musical zu vergleichen, das sich mit demselben Thema auseinandersetzt: mit „Paint your wagon!“ Dieses Western-Musical der „My Fair Lady“-Autoren Lerner und Loewe, das 1951 entstand und im New Yorker Shubert-Theatre immerhin 289 mal en suite gespielt wurde, ist seit einem Jahr in einer brillanten Farbfilm-Version auch in der Bundesrepublik zu sehen. „Westwärts zieht der Wind“ heißt die deutsche Fassung, in der eine Synchronisation der Original-Songs gar nicht versucht wurde (herzlichen Dank!). Der Soundtrack des Streifens ist zur Zeit überall als Platte erhältlich (Electrola 1 C 062-90591 D). Ein Vergleich dieser beiden Stücke macht einem nämlich die kritischen Qualitäten von „Prärie-Saloon“ erst richtig bewußt. „Paint your wagon“ war nämlich ursprünglich eine ziemlich sentimentale Operette, eine Verklärung amerikanischen Pioniergeistes und der Eroberung des Westens, die während des Goldrausches 1853 in Kalifornien spielt – was man der gefälligen Musik von Frederick Loewe auch jetzt noch anhört. Als Alan Jay Lerner, der mittlerweile unter die Filmproduzenten gegangen ist, sich an die Verfilmung machte, wußte er, daß Wildwest-Romantik beim Publikum von heute nicht mehr so gefragt ist wie ehemals. Also verkehrte er die ursprüngliche Story in seiner Neubearbeitung zu einer gelungenen Parodie auf eben dieses Original. So kommt es, daß der Film vollgestopft ist mit einem Feuerwerk witziger Dialoge, herrlicher Pointen und kaum zu überbietender Situationskomik. Nur die Musik seines langjährigen Partners, der sich nach dem Erfolg von „My Fair Lady“ aus dem nervenzermürbenden Showgeschäft zurückgezogen hatte, konnte und wollte er nicht antasten. Was er an neuen Songs brauchte, komponierte ihm Musical-Spezialist André Prévin. Die Arrangements besorgte Altmeister Nelson Riddle, der neben Quincy Jones bedeutendste Filmmusik-Komponist in den USA, der mit seiner Musik zu „El Dorado“ bereits Western-Erfahrungen sammelte. Clou der Aufnahme: „Oscar-Preisträger Lee Marvin („Cat Ballou“) als das Goldgräber-Urvieh, das

sich ständig „auf der Flucht vor der verdammten Zivilisation“ befindet und mit brüchig-verrosteter Stimme „I was born under a wandering star“ singt. Entstanden ist auf diese Weise eine Musical-LP, die noch die ganze Faszination des guten alten Western ausstrahlt, während „Prärie-Saloon“ die perfekte Persiflage auf eben diese Faszination ist. Beide Platten ergänzen einander prächtig.

„Heimweh nach St. Pauli“

Was dem einen seine Wildwestromantik, ist dem anderen sein Seemannsgarn: Wer nach dem vielversprechenden Anfang mit „Prärie-Saloon“ Erwartungen in den Musical-Komponisten Lotar Olias gesetzt hatte, wurde durch seinen zweiten Versuch, „Heimweh nach St. Pauli“, bitter enttäuscht; denn gemessen an seinem Musical-Erstling und unter Berücksichtigung der oben genannten Kriterien ist diese musikalische Freddy-Biographie nichts anderes als eine kitschig-sentimentale Seefahrer-Operette. Schmidt-Joos umreißt die Handlung so treffsicher, daß ich ihn abermals zitieren muß: „Heimweh nach St. Pauli“ versucht die Lebensgeschichte des Schlagersängers Freddy Quinn nachzuerzählen: Hein Steinemann macht als „Jimmy Jones, the lonesome star“ große Schaulenzenkarriere, aber das Heimweh treibt ihn auf den Hamburger Fischmarkt zurück, wo er Vater und Mutter gerührt in die Arme sinkt und erkennt, daß wahres Glück nicht im Rampenlicht, sondern nur im einfachen Leben zu finden ist; als Seemann geht er auf große Fahrt. „Außer der berühmten kleinen Möwe wurde hier kein Klischee ausgelassen: Angefangen bei der Mutter, die ihrem Jungen einen Brief in jeden Hafen schickt, über die ach so treue Geliebte (die sich beim ständigen Warten an der Kai-mauer eine Erkältung nach der anderen holt) bis hin zu neckischer Klabautermann-Gespenserei und tiefsinnigen Assoziationen an den „Fliegenden Holländer“, wenn das Meer, mit „huuhuu!“ im Arrangement, unbedingt seinen Freddy wiederhaben will. Alles das, von Lale Andersen bis hin zu Ringelnatz so abgedroschen, daß Generationen von Schlagerdreschfliegeln daran verschlissen wurden, hätte man durch den Kakao ziehen können, aber man entschloß sich für den Himbeer-sirup. Trotzdem (oder deswegen) wurde dieses sogenannte Musical, besonders als LP (Polydor 237 265), ein großer Erfolg. Abgesehen von Freddy ist diese Aufnahme eine unnötig gefühlvolle Hymne auf Hamburg und St. Pauli, bestenfalls geeignet als Souvenir für Hamburger, die vor Jahrzehnten nach Amerika ausgewanderten. Möchte man als Bewunderer dieser Stadt oder als Liebhaber des Ohnsorg-Theaters eine echte Hamburger-Platte, so ist man mit der LP „An de Alster, an de Elbe, an de

Bill“ des Hamburger Volkssängers Richard Germer (Polydor 46774) sehr viel besser beraten; weil Hamburg hier sehr viel gründlicher porträtiert und mit einem gehörigen Schuß Ironie im Hamburger Dialekt besungen und zugleich veräppelt wird. Zwar hat man sich in „Heimweh nach St. Pauli“ um ein wenig Lokalkolorit bemüht: Addi Münster, Josef Albrecht, „Hamburger Originale“ und ein „Seemanns-Chor“ kümmern sich rührend um Fischmarkt-Atmosphäre, reichen jedoch nie an Richard Germer heran.

Der Freddy-Mythos

Daneben stellt diese Aufnahme eine geradezu unerträgliche Zementierung des Freddy-Images dar, was schon das Cover andeutet, welches die beiden wichtigsten Denkmäler von St. Pauli abbildet: hinten den „Michel“, vorne Freddy, beide am Hamburger Hafen. Dennoch muß man sich hüten, an Freddy zu rütteln: Ich werde nie vergessen, wie ich bei der Bundeswehr einen meiner Kameraden, einen hartgesottenen Seemann (den man ausgerechnet zum Heer eingezogen hatte) wegen eines Streites ums Radioprogramm zum Heulen brachte. Ich wollte die Callas hören, er Freddy. Da mir das Radio gehörte, blieb es bei der Callas. Eigentlich nur um ihn zu trösten, erklärte ich ihm, er würde nichts versäumen, denn an Freddy sei doch nicht viel dran – worauf der Bursche mich zu meiner grenzenlosen Bestürzung unter Tränen anschrie, Freddy sei ein großer Künstler, die Callas hingegen ein hysterisches Frauenzimmer. Damals habe ich mir geschworen, nie wieder etwas gegen Freddy zu sagen. Bleibt nur noch zu erwähnen, daß die beiden Dirigenten Hans (alias James) Last und Walter Heyer sich die größte Mühe geben, aus den Arrangements an Schwung herauszuholen, was Text und Musik schuldig bleiben.

Charley's alte Tanten

Das dritte „Musical“, das Lotar Olias auf Platte anzubieten hat,

Yolimba in männermordender Aktion: Ein Szenenbild aus der Münchener Aufführung



ist nun leider noch nicht einmal mehr eine drittklassige Operette. Vielmehr handelt es sich dabei um eine Reihe von Songs zu der fast schon klassisch zu nennenden Verkleidungs-Klamotte „Charley's Tante“ von Brandon Thomas. Um sich vom Original zumindest nach außen hin zu emanzipieren, nannte man das Stück mit dem Buch von Gustav Kampendonk „Charley's neue Tante“. Aber neu ist überhaupt nichts. Das Stück erlebte seine „Uraufführung“ in dieser Form in der Hamburger „Kleinen Komödie“ – und wer Peter Ahreweiler kennt, wird verstehen, daß er sich die Rolle der unechten Tante nicht entgehen lassen konnte. Solange diese Musiknummern an den Theaterabend und eine Stimmungskanone wie Ahreweiler gebunden sind, mag man noch Spaß daran haben. Losgelöst davon wirken sie fade. Ein Potpourri mit acht Nummern aus „Charley's neue Tante“ verunziert die Rückseite der oben besprochenen „Prärie-Saloon“-Platte. Die Besetzung ist die gleiche, jedoch leider ohne Hanne Wieder. Wie immer bei Lotar Olias ist die Musik auch hier sehr flott, konventionell-gefällig und tut niemandem weh. Man merkt, daß dieser Mann durchaus das Zeug zum guten Musical-Komponisten hätte, könnte er sich auf bessere Librettisten verlassen. Die Texte von Kurt Schwabach sprechen für sich: Wenn da zum Beispiel Nana Gualdi mit einem Echo-Chor im altbewährten hm-ta-ta-Rhythmus plärrt „Die Mädchen aus Schweden (Schweeden, Schweeden), die küssen nicht jeden (jeeden, jeeden) ...“, dann ist das nicht mehr zu unterbieten. Der einzige kritische Ansatz ist eine nur halb gelungene Zarah-Leander-Parodie von Ernst Stankowski, deren Aktualitätswert gleich Null ist, und die auch von jüngeren Zuhörern kaum noch verstanden wird. Denn verkohlt wird nicht die Zarah aus den Mächtegemusicals „Wodka für die Königin“ oder „Lady aus Paris“, sondern die alte junge Zarah aus jenem Song von dem Wunder, das einmal geschehen wird. Noch deprimierender hat Ralph



Yolimba-Vater Wilhelm Killmayer

Maria Siegels „Musical“ „Charley's Tante“ auf mich gewirkt, das 1967 in großer Besetzung im Münchener Deutschen Theater herauskam und auch als LP verkauft wird (Electrola SME 74251). Sowohl die Musik als auch die Texte von Robert Gilbert und Max Colpet sind stinklangweilig und entbehren jeder Aktualität. Selbst die Interpreten Hans Clarin, Paul Kuhn, Ralf Paulsen, Nina Westen, Monika Grimm und das Sinfonieorchester Graunke unter der Leitung von Joe Dixie konnten daran nichts ändern.

„Yolimba“

Das mit Abstand beste deutsche Musical, das die oben formulierten Bedingungen in echter Brecht/Weill-Tradition erfüllt, wurde von seinen Autoren als „musikalische Posse“ bezeichnet. Es wird, wenn überhaupt, in Opernhäusern aufgeführt, wird viel zu selten gespielt und ist bislang noch nicht als Schallplatte erschienen: Wilhelm Killmayer's „Yolimba“ – oder die Grenzen der Magie“ mit dem Text von Tankred Dorst, der vor allem durch seine sogenannte Politrevue „Toller“ (in Peter Zadeks Fernsehfilm hieß das Stück „Rotmord“) über die Münchner Rätereipublik bekannt wurde. Der Einakter „Yolimba“ wurde 1964 im Staatstheater Wiesbaden uraufgeführt und ist zur Zeit noch in einer glänzenden Inszenierung des Münchner Gärtnerplatz-Theaters von Kurt Pscherer zu bestaunen, die es wert wäre, nicht nur für die Schallplatte, sondern auch für Rundfunk und Fernsehen mit-

geschnitten zu werden, zumal der Komponist selbst am Pult steht.

Schon allein die Handlung spricht für Esprit und Einfallsreichtum der beiden Autoren: Der Magier Möhringer ist nicht nur ein mächtiger Zauberer, sondern auch ein puritanischer Moralist. In der Liebe sieht er die Wurzel allen Übels und will sie mit Hilfe seines Geschöpfes, der von ihm konstruierten Sexbombe Yolimba austreiben. Die verführerisch schöne, aber eiskalte Yolimba hat alle Männer dazu herauszufordern, das Wort „Liebe“ auszusprechen, um sie sodann zu erschießen. Möhringer verpackt Yolimba in eine Kiste und schickt sie mit der Post an den würdigen Archäologie-Professor Wallerstein (Großer Lobgesang auf die Post). Nachdem sie den biedereren Familienvater verführt und erschossen hat, tritt Yolimba als Operndiva auf und erschließt den Tenor unter donnerndem Applaus auf offener Bühne, nachdem er von „amore“ gesungen hat. Drei Polizisten verfolgen Yolimba (Großer Lobgesang auf die Polizei). Das Zaubergeschöpf erschließt alle drei, nachdem sie das ominöse Wort ausgesprochen haben, und so ergeht es nach und nach auch den anderen Männern der Stadt. Allein der Plakatankleber Herbert entgeht seinem Schicksal – aber nur, weil er zu schüchtern ist, von Liebe zu sprechen. Als Yolimba bei ihm nicht zum Schuß kommt, schreit sie voller Ungeduld das Wort selbst. Herbert und Yolimba heiraten sofort (Großer Lobgesang auf den Ehestand). Möhringer erkennt die Grenzen seiner Magie. In einer Mülltonne lauert er Yolimba auf, um sie zu zerstören. Da erscheinen die Müllmänner und leeren die Tonne mit Möhringer in ein Müllauro, in dessen Müllzerhacker der Magier seinen Geist aufgibt (Großer Lobgesang auf die Müllabfuhr).

Unter dem Deckmantel dieser Märchenhandlung und scheinbar harmlos-harmonischer Musik versteckten Killmayer und Dorst einen ganzen Köcher voll satirischer Giftfeile gegen die Gesellschaft der Bundesrepublik, gegen Spießbürgertum und bürgerliche Institutionen, gegen überkommene Opern- und Ballettidiotie genauso wie gegen das energieverzehrende Liebes-Gefasel in Schlägern und Illustrierten. In seinen Songs, Arien und den vier ironischen Lobgesängen leistete der Komponist parodistische Präzisionsarbeit, die ihresgleichen sucht: Der opernhafte Schlußchor mit der Lobpreisung der Müllabfuhr weist zurück auf die Anfänge der gesellschaftskritischen Oper der späten zwanziger Jahre und entspringt dem gleichen Spott, dem auch jene Koloraturarie über die Vorzüge der Warmwasser-Versorgung ihre Entstehung verdankt, die Paul Hindemith in seinem 1929 durch Otto Klemperer uraufgeführten *Opern* „Neues vom Tage“ von seiner in der Badewanne sitzenden Heldin Laura schmettern ließ. In beiden Fällen

haben die Komponisten mit ihren Mitteln versucht, sich über das konservative Festhalten an überalterten Kunstformen sowie über den Museums-Charakter des Opernbetriebes lustig zu machen. „Yolimba“ ist, daran besteht kein Zweifel, ein königliches Vergnügen für Leute, die den Sinn für geistreiche musikalische Späße haben, ist aber auch gedacht als Mittel zur Selbsterkenntnis, als „Musical für Eierköpfe“ (so die „Süddeutsche Zeitung“ anlässlich der Münchner Erstaufführung). Dieses Musical im besten Sinne des Wortes wäre mindestens eine Schallplatte wert, zumal dieser Einakter eine gute Stunde dauert und sich weitgehend ungekürzt auf einer LP unterbringen ließe.

Das Glas Wasser

Zu den deutschen Musicals, die sich nach außen hin (also von ihrer Gattungsbezeichnung im Untertitel her) nicht als solche zu erkennen geben, jedoch in Wahrheit hervorragende Musicals sind, gehört auch die Neufassung von Eugène Scibes Komödie „Das Glas Wasser“, die neuerdings gern als Variante zum Original gespielt wird. Es handelt sich um die Neuübersetzung und Bearbeitung von Boy Gobert, für die Georg Kreisler nicht nur einprägsame Musik, sondern auch witzige Gesangstexte ersann. Offenbar angeregt durch die Chansons, die Helmut Käutner für seinen „Glas-Wasser“-Film zu eigenen Texten von verschiedenen Komponisten schreiben ließ, und die in den Interpretationen von Gustaf Gründgens, Hilde Krahle, Liselotte Pulver und Sabine Sinjen auch als Schallplatten großen Erfolg hatten (Polydor 21 086 EPH und DG 43 072), komponierte der berühmte Wiener Kabarettist eine Fülle teils zeitloser, teils aktueller Songs und Couplets, die nahtlos in die Handlung integriert sind. Das ist so geschickt gemacht, daß einem die Musik nicht als Zugabe, sondern als Notwendigkeit erscheint, womit hier in idealer Form eine der wichtigsten Grundregeln des guten Musicals erfüllt wurde. Die Bezeichnung „Komödie mit Musik“ trafe in diesem Fall nicht zu. Schade, daß es nicht wenigstens die Musiknummern aus dieser Version auf Platte zu kaufen gibt!

„Polterabend“

Zum Glück gibt es ein anderes Musical von Georg Kreisler als Schallplatte, und zwar einen Querschnitt durch das „musikalische Lustspiel“ „Polterabend“, das 1965 im Züricher Bernhard-Theater uraufgeführt wurde (Unikum UN 316, Preiserrecords). An diesem ungetrübten Musical-Vergnügen, das allen Maßstäben der eingangs versuchten Definition gerecht wird, zeigt sich – wie schon bei Kreislers Kabarett-Produktion und seinen mit schwärzestem Humor getränkten Chanson-Platten –, daß dieser Mann eine seltene Doppelbegabung ist: Wie Cole Porter schreibt er Texte und Musik, und

wie bei Cole Porter sind beide Komponenten im Wirken dieses hochintelligenten Künstlers gleich gut und stehen gleichberechtigt nebeneinander; ja das eine wäre gar nicht denkbar ohne das andere. Will man das deutsche Musical nicht zum Schuttatellplatz für Musik-Scharlatane und gescheiterte Existenzen degradieren, sondern als sinnvolle Alternative zum traditionellen deutschen Musiktheater, zu Oper und Operette, begreifen, dann muß man sich eben an hohen Maßstäben orientieren; und dann ist Kreisler einer der wenigen, die uns bald ein deutsches Musical beschreiben könnten, das sie auch als solches ausgeben dürften. „Polterabend“ hat eine ansprechende Story, die zwar nicht so originell ist wie die Handlung in „Yolimba“, die aber auch mehr als Vorwand gedacht ist, um möglichst viele Songs zu servieren, in denen Stellung bezogen wird. Kreisler erzählt diese Geschichte zwischen den einzelnen Musiknummern der Platte (statt leerer Zwischen-Rillen) selbst, und er tut es so überzeugend und charmant, daß ich sie hier nicht verraten möchte.



Doppelbegabung für's Musical:
Georg Kreisler

In seiner Musik und seinen Songtexten zu „Polterabend“ gibt es eigentlich kaum etwas, das nicht auf die Schippe genommen wurde: die Geschäftemacherei im Showbusiness und die Blödigkeit der deutschen Schlagertexte von heute, Managertum und Erfolgsdenken, der Jugendlichkeits-Fimmel „mittelalterlicher“ Jahrgänge, Spießbürgertum und moderner Gesellschaftstanz. Selbst die verlogene Naturanbetung der von der Zivilisation verbildeten Touristen und die Unvereinbarkeit von kommunistischer Theorie mit kapitalistischer Praxis werden persifliert. Jeder bekommt sein Fett. Das Ganze ist verpackt in prägnante Melodien, die den sozialkritischen Texten erst die richtige Durchschlagskraft verleihen. Für gepefferten Service sorgt vor allem Kreislers Gattin Topsy Küppers. Bei ihren durchwegs süffigen Interpretationen leisten Gunnar Möller, Harry Tagore, Erich Kleiber, Herbert Prikopka und Brigitte Brandt wertvolle Beihilfe zum Meuchelmord an

ermordenswürdigen Mißständen: jenen winzigen Drecksplätzen in unserem Bequemlichkeits-Denken, die man mit den klitzigen Kanonenkugeln des engagierten Kabarettis nicht trifft und die auf die Dauer doch völlig Mist machen. Für die musikalische Leitung dieser heiteren Aufnahme zeichnet Kurt Werner verantwortlich. Allein schon die klitzekleine Besetzung (Klavier, Akkordeon, Gitarre, Schlagzeug) ist ein Hohn auf die „Sound“-Blähungen all der Broadway-Opern, in denen ein Fingerhut voll musikalischer Substanz aufgedonnert wird zu einer orchestralen Badewanne voller Langeweile. Bei Kreisler ist es genau umgekehrt: Eine Flasche Musik-Sekt, vor dem Gebrauch noch kräftig geschüttelt, ergießt sich im hohen Bogen ins eher zierliche instrumentale Champagnerglas; das meiste geht daneben, und was drinbleibt, vermag bis zum Schluß unsere Aufmerksamkeit anzuspinnen. Bei derart ökonomisch-wirksam gehandhabtem Understatement kommt einem hier noch der banalste Klavierlauf wie eine aufsteigende Perle vor. Eine Perle aus Kohensäure – gewiß, aber Haptische, sie glitzert, und ihr Zerplatzen bleibt nicht unbemerkt!

Warten auf Gulda

Möglicherweise präsentiert uns kein Geringerer das erste makellose unter den deutschen Musicals als Friedrich Gulda. Möhringers Kollege aus Wien, der mit der Klaviermusik Beethovens oder Debussys eine vor allem technisch so vollkommene Ehe führt, daß man ihm nicht nur die Seitensprünge zur Jazzmusik verzeiht, sondern auch die daraus resultierenden unglücklichen Bastarde, die weder leben noch sterben können. Vielleicht hat Guldas Musical-Erstellung ja nicht diesen hoffnungslos synthetischen Gesichtsausdruck und diese krampfhaft aufgeregte Vitalitäts-Hummel in der Hose! „Drop-Out oder Gustav der Letzte“ heißt dieses Tier angeblich, und noch liegt es an Gulda allein, ob daraus eine treffsichere Dreckschleuder mit musikalischem Zunder, eine singende kleine Giftschlange (mit atzend-scharfer Zeitkritik im Eckzahn) oder bloß ein bellender, nicht beißender Mops wird, der so süß ist wie Freddy's „Junge“. Wenn man allerdings der Münchner „Abendzeitung“ Glauben schenken darf, dann muß es sich wohl eher um ein kapitales Flußpferd handeln – so aufwendig stellt Gulda sich die Traumbesetzung für dieses Werk vor, das er frei nach Shakespeare „Maß für Maß“ komponierte: „Der Pianist hat in seine Darsteller-Wunschliste z. B. Hermann Prey, Helmut Qualtinger, Esther Ofarim und Heinz Reincke aufgenommen. Als Regisseur schweben ihm Luchino Visconti oder Federico Fellini vor.“ Wie verlautet, ist die Realisierung bislang wegen der Produktionskosten von DM 150.000, – auf Schwierigkeiten gestoßen. Warten also auf Guldas Gustav ...