

Zur Lage

Die Forderung des Tages heißt: Blues. Aber im Pop-Concerto von heute sind ganz entschieden auch noch andere Stimmen zu hören, klingt es aus dem Free-Jazz-Keller und dem politisch engagierten Underground, aus Asien und den Hillbilly-Zentren des Wilden Westens, dringen auch vornehme Echos herüber aus der Welt der Elektronik und Aleatorik.

Eine Art Alexandrinismus kennzeichnet die Lage. Tief wird in die Kiste der Materialien aus allen musikalischen Sparten gegriffen, und wie so oft entsteht das bestürzend Revolutionäre durch eine neu vorgenommene Montage des Altvertrauten. Das gilt, versteht sich, nur für jene Art von Pop-Musik, die den Maßstäben des jugendlichen Publikums standhält, und die sind erstaunlich streng.

Pop-Musik — das läßt sich nicht mehr einfach als „populäre Musik“ verdeutlichen. Das hat im Laufe der Jahre und Entwicklungsstadien etwas zugleich Esoterisches und Weltumarmendes, Zorniges und Zartes angenommen. Was auf der Hit-Parade steht, gehört damit noch keineswegs hinein in diese ambitionierte Welt. Wer „In“ sein will, muß offene Ohren haben.

Schock durch Montage — darauf haben es seit eh und je die „Mothers Of Invention“ abgesehen. Sie verkörpern am reinsten die Schmutzkinder aus dem Underground. Ihr Klapp-Album „Uncle Meat“ (Bizarre, Warner Brothers, Reprise, 2024) mischt seine Aggressionen gegen den American Way Of Life aus orientalischer Tempelmusik und einem vorzüglich musizierten Gitarrensolo à la Jazz-Walzer, aus Barockparodien, die in eine elektronische Collage, in eine Art „Ballett der fliegenden Untertassen“ münden, und hanebüchenen, von Obszönitäten und Rülpsen durchsetzten Beschimpfungen auf Eigenheim und Familienglück. Und all das hat die Obermutter Frank Zappa, ein absolut ernstzunehmender Komponist, in Stunden grimmiger Wahrheitssuche ausgeheckt. Dem Ruf der Rheintöchter „Traulich und treu ist es nur in der Tiefe“ sind auch einige Jazzmusiker gefolgt. „Don Ellis Goes Underground“ (CBS S

63 680) präsentiert den immer schwindelfrei auf neuen Wegen wandernden, mit ungewöhnlichen Metren mitreißend spielenden Trompeter Don Ellis in jenem reizvollen Zwischenreich, auf dessen Boden sich der Jazz und die neue Pop-Musik begegnen. Blues und Country-Klänge, Souliges und Bulgarisches wechseln miteinander ab. Sehr tiefgründig ist das alles nicht, aber sehr wirkungsvoll und packend.

Aus der Begegnung von Jazz und Pop, die leider, wie es so geht, in einen etwas hysterischen Meinungsstreit der Experten gezerrt wurde, haben in letzter Zeit viele Musiker Honig gesogen. Sie haben weder den Jazz in den siebenten Himmel gehoben, weil er doch als hehre Kunst so angenehm von der vulgären Pop-Musik absticht, noch die Pop-Musik zum Alleinseigmachenden erklärt, weil doch Jazz etwas für Opas ist. Sie haben geschreit, wie sie sind, die Möglichkeiten einer Synthese überdacht und dann musiziert. Besonders überzeugendes Beispiel: „Blood, Sweat And Tears“ (CBS S 63 604), Musiker, die schlichtweg alles können. Ein Thema von Satie rahmt das musikalische Geschehen ein. Dazwischen findet sich der elektronische Sound einer avantgardistischen Beat-Gruppe, aber auch der Bläserklang einer modernen Big Band. Hitparade-verdächtige Stücke wie „Smiling Phases“ und „Spinning Wheel“ werden ironisch gewürzt, der alten Billie-Holiday-Ballade „God Bless The Child“ wird ihr volles Recht eingeräumt. Ein so profilierter Musiker wie Al Kooper hat als Arrangeur zum Gelingen dieser bemerkenswerten, leider bei uns in Deutschland noch weitgehend unbekannten Platte beigetragen. Ihm, der auch als Produzent beim Underground-Experiment des Don Ellis Pate gestanden hat, verdanken wir auch die sensationelle LP

„You Never Know Who Your Friends Are“ (CBS S 63 651). Hier stellt Kooper seine Talente als Multi-Instrumentalist und Sänger in den Dienst eigener Werke; eine zugleich trickreiche und begeisternde Sache. Was aus London zu uns kommt, klingt anders als die Musik aus dem sonnigen, glamourösgeschön-



Montage-Spezialist und geistige Obermutter der „Mothers of Invention“: Frank Zappa

ten Kalifornien Al Koopers. Die „Bloodwyn Pig“ haben ihr eigenes, sehr kräftig schmeckendes Gericht aus Free Jazz, idyllischem Country Blues und Bop-Phrasen zusammengebraut („Ahead Rings out“, Philips-Island 849 301 UY).



Vom Jazz in den Underground: Don Ellis

Wohlverstanden: Wenn hier immer wieder die Elemente aufgezählt werden, aus denen die anspruchsvolle Pop-Musik sich zusammensetzt, dann soll nicht Eklektizismus angeprangert, sondern angemerkt werden, wie groß die Vielfalt der Farben und Töne ist, wie frisch die jeweils neue Mischung wirkt.

Und das ist erstaunlicherweise besonders dann der Fall, wenn die jüngeren Musiker sich einer der ältesten Formen der volkstümlichen Musik bedienen: des Blues. Sicher, manches ist auch hier inzwischen Masche und Mache, ist Klischee geworden. Aber wie diese Jungmusikanten aus England den Blues gefressen haben, der doch jahrzehntlang die Domäne ihrer dunkelhäutigen Freunde gewesen ist, das erstaunt doch sehr. Hierfür zum Schluß zwei besonders markante Beispiele: John Mayall mit seinem „Blues From Laurel Canyon“ (Decca SLK 16 573-P) und die ebenso virtuosen wie feuerspeienden „Ten Years After“ mit ihrem rigorosen neuen Album „Ssssh“ (Deram SML 1052). Das ist Blues, der die Forderung des Tages erfüllt. Werner Burkhardt

Werden die Helden müde?



Nicht nur der finanzielle Erfolg scheint den Beatles gewiß zu sein; schon seit längerem beschäftigen sich auch Kenner der sogenannten „ersten Musik“ mit ihnen, Musikwissenschaftler analysieren ihre Werke, und auch die Soziologen greifen zur Feder. Die Beatles sind mehr als nur eine Musikkapelle: Ein großer Teil der Teenmoden, Posters, lange Haare – noch immer spricht man von „Beatle-Frisur“ – ist mit ihrem Namen verbunden. Die Beatles sind die Protagonisten der Pop-Generation.

Wer über ihre Musik spricht, darf nicht die Maßstäbe klassischen Musikdenkens anwenden, denn für sie gilt, was für die Teenager-Subkultur im ganzen Gültigkeit hat: Sie bilden ihre Normen selber, und sie verändern sie stetig. Die Beatles sind Exponenten dieser Generation, die – in der ihr eigenen Kultur – deswegen keine Bildungsprivilegien kennt, weil sie gegensätzliche Ausdrucksformen wie Kitsch und Kunst miteinander verbindet. Wer das bei der Beurteilung ihrer Musik nicht beachtet, wird von den Beatles enttäuscht werden – meistens schon von ihrer nächsten Platte. Die vier stammen aus der Industriestadt Liverpool. Sie begannen mit einer Musik, die zwar originell war, einen neuen Sound hatte, deren musikalische Substanz aber auf sehr einfache Muster zurückgeführt werden konnte. Aber sie sind einen Weg gegangen, der bei gleich-

bleibender Eigenständigkeit eine zunehmende Verfügbarkeit über differenzierte Vortrags- und Kompositionsstile erkennen läßt. Das soll nicht heißen, daß die Beatles heute bessere Musik machen (was man leider oft hört), sondern nur, daß sie in ihren Mitteln vielseitiger geworden sind. Noch immer sind auf ihren Platten Stücke anzutreffen, die mit denselben „primitiven“ Kadenzschemata arbeiten wie die ersten großen Erfolge, doch stehen sie jetzt neben anderen, die auf vielschichtigen und ungewöhnlichen Harmoniefolgen basieren. Das trifft auch für ihre Platte „Abbey Road“ zu (Apple 1 C 062-0423), die dem Album mit dem lapidaren Titel „The Beatles“ folgte: auch hier ein Pelelele von stilistisch und klanglich gegensätzlichen Stücken. Schon die beiden Plattenseiten sind unterschiedlich: Seite A besteht aus sechs großen, in sich geschlossenen Nummern. Sie reichen vom harten, trockenen Beat – eingeleitet durch klangverfremdete südamerikanische Perkussion – eines „Come Together“ über „Something“, einem schlagerähnlichen Stück mit obligatem Geigenbackground, und „Maxwell's Silver Hammer“ im Swingstil der zwanziger Jahre (betonte leichte Zählzeit) bis zu „Oh, Darling“, einem wirklich vitalen Beat. Natürlich ist auch wieder ein liebes Liedchen vom Schlagzeuger Ringo dabei: „Oktober Garden“.

Seite B enthält im Grunde ein einziges, in sich geschlossenes Stück – dieses Verfahren kennen wir bei den Beatles schon seit der „Segeant Pepper“-Platte: Die einzelnen Nummern bestehen entweder, wie bei „You Never Give Me Your Money“ aus verschiedenen strukturierten Einzelabschnitten, oder aber die Titel gehen nahtlos ineinander über wie „Mean Mr. Mustard“/„Polythème Pam“/„She Came In Through The Bathroom Window“. Ähnlich gearbeitete Nummern wie „Because“ und „Sun King“ mit ihrem vierstimmigen Chorsatz vermitteln eine Art Reprisengefühl; manche Stücke werden sogar wörtlich wiederholt. Das geschieht bei den Beatles – wie immer – nicht ohne Hintergedanken. „You never give me your money, you, only give me your funny paper/Du gibst mir nie Dein Geld, Du gibst mir nur Dein lustiges Papier“ könnte noch skurrile Börsensprache sein. Aber indem dieselbe Passage kurz vor Plattenende nach einem Gute-Nacht-Lied („Golden Slumbers“) mit neuem Text wiederholt wird – „I never give you my pillow, I only send you my invitation / Ich gebe Dir nie mein Kopfkissen, ich schicke Dir nur meine Einladung“ – wird das Ganze zum liebenswerten Flirt. Auch die dann folgende Nummer „Carry That Weight“ (Junge, Du wirst die Last tragen müssen) bekommt durch das Vorangegangene zweifelslos einen anderen Sinn. „Here Comes The Sun“

ist das Lied, das diese Seite einleitet. Es ist einfach und sehr zart gearbeitet, von seltener klanglicher Faszination – sicherlich bald ein Hit. Einziger Vorbehalt gegenüber dieser Platte: Im Gegensatz zu ihren Vorgängern bringt sie nichts eigentlich Neues. Die Beatles scheinen sich, ihre liebenswerten Witzchen, ihre unerschöpflichen melodischen Einfälle zu genießen; sie scheinen, was sie erfunden haben, mit vollen Zügen auszukosten. Werden die Helden müde? die nächste Platte, die – man sagt, unter dem Titel „get back“ – in den nächsten Tagen oder Wochen herauskommen soll, wird zeigen, ob diese Frage berechtigt ist.

Niels Frédéric Hoffmann

Stars für Brecht und Weill

Polydors neue Aufnahme der „Dreigroschenoper“

Die erste Gesamtaufnahme der Dreigroschenoper ist erschienen, und sie ist dazu angetan, ein zwiespältiges Echo auszulösen – was sicherlich zu einem erheblichen Teil im besonderen Charakter des Werks seinen Ursprung hat. fono forum bat seinen Opernkritiker Horst Kogler und seinen Wort-Rezensenten Karl Herrmann um Stellungnahme zu dieser Produktion. Ihre nach Ansatz und Ergebnis konträren Äußerungen stellen wir hier als Diskussionsbeitrag zum Thema „Dreigroschenoper“ einander gegenüber.

PRO

Zum 70. Geburtstag des Stückeschreibers fragte Henning Rischbieter vor knapp zwei Jahren in „Theater heute“: „Wie tot ist Brecht?“ Er endete „mit Fragezeichen“ – nicht zuletzt aufgrund seiner damals jüngsten Erfahrungen mit zwei diametral entgegengesetzten Inszenierungen der „Dreigroschenoper“ – einmal von Büch in Oberhausen als radikal aktualisierte, aber

blinde Agitation, zum anderen von Palitzsch in Stuttgart als konsequente, aber sterile Ästhetisierung. Sein Fazit: „Die ‚Dreigroschenoper‘, ein Nebenwerk Brechts, muß heute nicht unbedingt gespielt werden.“ Rischbieter deutete an, daß eine dem Brecht von 1928 gemäße heutige „Dreigroschenoper“-Inszenierung gut daran täte, auf die Musik Weills zu verzichten („sie ruft ja am meisten die mit dem Werk verbundenen Klischee-Erwartungen auf“), daß die Musiknummern neu komponiert werden müßten. Kein Zweifel, daß Brecht selbst bald Zweifel an der aufklärerischen Effektivität der „Dreigroschenoper“ kamen. Schon 1939 stellte er fest:

„Der Charakter dieses Stücks ist zwiespältig, Belehrung und Unterhaltung stehen auf einem Kriegsfuß miteinander.“ Deswegen die diversen Umarbeitungen, die aber vom „fragwürdigen Mythos der ‚Dreigroschenoper‘“ (Rischbieter) mühelos aufgesogen und neutralisiert wurden.

Jeder Versuch, die „Dreigroschenoper“ heute zu realisieren, sei es auf der Bühne, im Film, auf dem Bildschirm oder als Schallplattenproduktion, gerät unweigerlich in das Kreuzfeuer der Brecht-Orthodoxie und der Weill-Dogmatik. Jenseits dieser In-Zirkel, die ihr höchstes Glück im Lesen des Brechtschen Textes beziehungsweise im Studium der Weillschen Partitur finden, empfehlen sich für die Realität unserer Theater, Kinos, Fernsehapparate und häuslichen HiFi-Stereosysteme Kompromisse. Und von diesen, moralisch vielleicht zu verurteilenden, ökonomisch indessen unabwendbar notwendigen Kompromissen scheint mir in der Tat – auch nach dem hier und da schon zu vernehmenden Gewitterrollen der Kritik – der Kompromiß, den Polydor für seine Dreiplatteneuauflage der „Dreigroschenoper“ geschlossen hat, von nahezu maximaler Praktikabilität.

Als erste der bei uns verfügbaren Schallplattenaufnahmen der „Dreigroschenoper“ bietet die Polydor-Produktion die Brechtschen Dialoge – zwar gekürzt, aber so geschickt gekürzt, daß sich nur ausgesprochene Brecht-Fans oder supersensible Dramaturgie-Formalisten (für die natürlich jeder Strich die kompositorische Ausgewogenheit der Stückkonstruktion durcheinanderbringt) darüber beklagen werden. Dialoge und Songtexte werden mit aller ihrer literarischen Qualität und entsprechenden Deutlichkeit und Verständlichkeit vorgetragen, nicht betulich, nicht zeigefingerhaft, sondern aus dem Duktus der jeweiligen Szene heraus, wenn man so will (und das ist für orthodoxe

Brechtianer natürlich eine Herausforderung) – komödiantisch. Die Aufnahmetechnik suggeriert die verschiedenen Handlungsräume, die szenische Akustik, ohne sie überzubetonen – nur manchmal scheinen einzelne Songs auf ein besonderes akustisches Podest gestellt (es sind die, für die Brecht eine besondere Songbeleuchtung gefordert hat). Die Inszenierung realisiert das Selbstverständliche, tritt aber nie in den Vordergrund. Eine Culshaw-Inszenierung ist dies freilich nicht.

Eine Stilproduktion auch nicht. Die wäre bei der Besetzung wohl auch gar nicht möglich gewesen – Degenhardt und Qualtinger und Drews und Baal und Messemer und Held und Anders und Wieder und Clarin und alle die anderen: Das sind mehr als neun verschiedene, individuelle Brecht-Stile, präsentiert von ebenso vielen künstlerischen Temperamenten, mit ebenso unterschiedlichem Stimmvermögen und Gesangskönnen. Also eine unmögliche, nur auf ihren Starappeal hin zusammenengagierte Besetzung? Natürlich dürfte der Verkaufswert dieser Namen eine wichtige, vielleicht sogar die wichtigste Rolle bei der Zu-

pop forum



Qualtinger: Individueller Brecht-Stil mit ätzender Diktion

ist für Lenya- und May- und Vita-gewohnte Ohren schwer zu akzeptieren. Aber ich finde, daß diese Vielfalt der sich akustisch realisierenden Persönlichkeiten der Aufnahme unbedingt zugute kommt, die dadurch alle Künstlichkeit, jegliche Sterilität vermeidet und Farbe, Prallheit und differenzierte Menschlichkeit bietet, wie ich sie in diesem Quantum nur ein einziges Mal auf der Bühne erlebt habe (und ich habe seit 1946, seit der Aufführung im Kleinen Haus Altona „mit Genehmigung der Militärregierung“, ziemlich viele „Dreigroschenoper“-Inszenierungen im In- und Ausland gesehen), und zwar 1956 im Londoner Comedy Theatre, in einer Sam-Wanamaker-Inszenierung, die – *horribile dictu* – „The Threepenny Opera“ unverhohlen als „A Soho Musical“ deklarierte.

Ist die neue Schallplattenproduktion der „Dreigroschenoper“ also eine Art Musical-Produktion? Ja und nein. Nein, wenn vorausgesetzt wird, daß Musical-Darsteller wenigstens auch einigermaßen singen können (ich schreibe diese Zeilen am Abend nach der „My Fair Lady“-Premiere im Theater an der Wien: Weder



Hat Regie stattgefunden? TV-Regisseur Harald Vock mit seiner Polly Karin Baal und Macheath Messemer

sammenstellung der Besetzung gespielt haben – und wenn Lenya oder Gisela May verfügbar gewesen wären, so hätte man sie sicher auch noch irgendwie untergebracht. Ich kann trotzdem nicht finden, daß das Ergebnis ein Tohuwabohu der Personalstile ist. Sicher sind Qualitätsunterschiede bemerkbar – und Karin Baals schale Darbietung der Seeräuber-Jenny

von Meinrad als Higgins noch von Gabriele Jacoby als Eliza wird man behaupten wollen, daß sie auch nur „einigermaßen“ singen können). Ja, was die Typschärfe, die Zeichnungspräzision der einzelnen Charaktere, ihren durchweg mit Hochspannung aufgeladenen Vortrag der Songs betrifft. Ja aber auch im Hinblick auf den Swing der musikalischen Direktion, die

weniger „dry and sober“ auf die Händelsche Opernparodie zielt, sondern eher auf die spritzige und sensuelle Evokation der „gay twenties“. Eine Produktion, die sich speziell an das kulinarische Publikum wendet, würde ich sie trotzdem nicht nennen – Stimmen, wie sie hier zu hören sind, sind nicht dazu bestimmt, genüßliche Behaglichkeit zu verbreiten. Alles in allem also eine Schallplatten-„Dreigroschenoper“, die das Stück durch gründliche Entideologisierung als Comédie humaine in einen neuen künstlerischen Aggregatzustand überführt.

Horst Koegele

CONTRA

Es war einmal ein Stück von Bertolt Brecht, das hieß „Die Dreigroschenoper“. Es soll, so heißt es, vor einem Menschenalter ein sensationeller Hit gewesen sein. Zwar sterben die Leute, die 1928 jene legendäre Aufführung am Schiffbauerdamm noch gesehen haben, langsam aus. Aber die Sache ist, im Gegensatz zu anderen Theaterlegenden der zwanziger Jahre, überprüfbar. Der Erfolg ist nachzuweisen. Die Schallplatte hat ihn mit einer Handvoll authentischer Aufnahmen von 1930 überliefert. Sie hat dann, zwischen 1950 und 1960, mit einer Unzahl Remakes der Songs kräftig mitgeholfen, eine Art Renaissance für das Stück und seinen Komponisten Kurt Weill zu bewirken. (Der Dichter B. B. war auf diese Hilfe nicht angewiesen.) Aber nun hat die Schallplatte auch die Trauerzeremonien eingeleitet, sie hat Entscheidendes unternommen, das Stück vor der Zeit unter die Erde zu bringen. Wie das? Hinterrücks. Durch Meuchelmord. Auf dem Umweg über die erste Gesamtaufnahme. Bislang war – man weiß es – jeder Versuch, über den GEMA-Bereich hinaus vorzustößen, zu den Musiknummern wenigstens Fragmente der Brecht-Dialoge mit aufzunehmen, am Alleinvertretungsanspruch der Dichterwitwe in Ost-Berlin gescheitert. Was die streitbare Frau Weigel bewogen hat, nun ausgerechnet dieser Produktion ihr Placet zu geben, wissen die Götter. Die Aufnahme hat lange auf Eis gelegen. Doch nicht wegen Weigelscher Vetos. Wie man munkelt, waren der anderen ehrsam Witwe, die die Rechte des Komponisten hütet, etliche Kunstgriffe des Konfektions-Arrangeurs James Last zu eigenwillig. Ob die von Frau Lenya beanstandeten Stellen nun beseitigt wurden oder verbessert, ist wenig interessant. Eingriffe in die Orchestration der „Dreigroschenoper“ sind kaum als Sakrileg zu werten, schon des-

halb nicht, weil das von Weill konzipierte Spezialarrangement für die Besetzungsmöglichkeiten der Lews-Ruth-Band nicht als Partitur im üblichen Sinn anzusehen ist. Und gegen die Klangsaure, die Peter Staudloff für die Filmversion von Staudte lieferte, ist die gefällige Einrichtung durch James Last direkt als werktreu zu bezeichnen. Nein, der Streit über musikalische Einzelheiten dieser neuen Aufnahme scheint mir müßig. Die Gesangsnummern lassen alle, mehr oder weniger, zu wünschen übrig. Insofern unterscheidet sich die neue Polydor-Aufnahme in nichts von ihren Vorgängerinnen bei Amadeo, CBS oder Fontana. Nein, das Besondere dieser Aufnahme ist ja, versteh' ich die Intentionen der Produzenten und den Verfasser der beigelegten Broschüre richtig, daß sie das Werk endlich als Ganzes bietet, die „Dreigroschenoper“ nicht als Sammelsurium von flotten Songs, sondern gewissermaßen als solche! Hier wird Handlung mitgeliefert! Hier werden Dialoge gesprochen, nicht nur (wie sonst) Ansagen, Zwischentexte! Hier ist Brecht zu hören! Denkste. Handlung? Aktion findet nicht statt. Spannung bleibt aus. Das liegt vor allem daran, daß jede Gelegenheit verpaßt wird, einer Szene Atmosphäre, Kolorit oder wenigstens Akzente zu geben, die sie aus dem Studio-Vakuum lösen. Schon die Einleitung verpufft. Es handelt sich da ja nicht nur um das Singen einer Moritat, sondern um eine Szene, in der vier der Hauptfiguren vorgestellt werden. Der Jahrmarkt von Soho? Keine Spur davon. Bei Brecht steht „Unter den Huren ein Gelächter, und aus ihrer Mitte löst sich ein Mensch und geht rasch über den ganzen Platz weg.“ Wie einfach es ist, diesen Auftritt Mackie Messers nur akustisch zu zeichnen, beweist die Aufnahme der Off-Broadway-Inszenierung. Der Pferdewagen, wo Mackie Hochzeit feiert? Das Hurenhaus, wo er sich erwischen läßt? Die Zelle, in der er auf sein Ende wartet? Kein Schauplatz wird richtig deutlich, ja für Hörer, die das Stück nicht kennen, ist nicht einmal der simple Ablauf der Handlung ganz verständlich. Eine sinnvolle Bearbeitung, die das Hören erleichtert, hat nicht stattgefunden. Statt dessen sind zum Teil unnötige Striche und sinnlose Umstellungen zu konstatieren. Dialoge? Ich habe selten Sprecher so beharrlich aneinander vorbeireden hören wie in dieser Aufnahme. Mitunter

stellt sich der Verdacht ein, als seien einzelne Passagen, wie man beim Synchronisieren zu sagen pflegt, „ge-xt“, ohne Partner aufgenommen. Vielleicht ist Frau Drews nur am Dienstag zur Verfügung gewesen und Herr Clarin nur am Mittwoch, und man hat sie später zusammen geschnitten? Tonbänder sind ja geduldig. Solche Manipulationen sind natürlich nicht nachweisbar. Was aber nachzuweisen ist – an vielen Einzelheiten, am Fehlen von Schattierungen, am mangelnden Abnehmen und Antworten, an falschen Tempi und falschen Betonungen, das ist die Tatsache, daß Wort-Regie nicht stattgefunden hat. Daß Ironie fern bleibt, doppelter Boden nicht spürbar wird, ist bei so mangelhafter Arbeit am Text nicht anders zu erwarten. Aber auch der simple Humor bleibt gänzlich auf der Strecke, beispielsweise in der Parade-szene der Banditenhochzeit. Die Sprecher der – so dankbaren – kleineren Rollen sind so uncharakteristisch, daß die Figuren kaum auseinanderzuhalten sind und die Situation nie plastisch wird. Aus dem Kreis der miesen Edelkomparserie heben sich Jo Herbst und Achim Strietzel nicht im geringsten ab. Brecht? Mit Stil-Überlegungen wollen wir gar nicht erst anfangen. Das wäre unfair. Und außerdem kann man dem großen B. B. keinen größeren Liebesdienst erweisen, als seine Werke von theoretischem Ballast und jeder Ideologie zu befreien. Aber exakt hätte man doch wenigstens verfahren können. Wenn es im Song von der Seeräuberjenny einmal heißt „Ein Schiff mit acht Segeln“ und später dann „Das Schiff mit acht Segeln“, hat das seinen Grund. Und es ist ein Unterschied, ob ich sage „Ach wissen Sie...“ oder „Ach, Sie wissen?“ Solche Ungenauigkeiten, von denen es in der Aufnahme wimmelt, sind symptomatisch für die Schlampigkeit, mit der hier – nehmt alles nur in allem – ein Klassiker der Moderne behandelt wird. Vermutlich hat man mehr Zeit darauf verwendet, die Flugverbindungen der prominenten Besetzung aufeinander abzustimmen, als im Studio zu arbeiten. So bleibt die Besetzung ein Aufgebot von VIP's, von prominenten Fluggästen, und dient der Sache nicht. Die ätzende Diktion Qualtingers (der auch in den Songs der Beste ist) ist nicht integriert. Degenhardt bleibt (abgesehen von der Moritat, die noch hoffen läßt) auch bei Brecht Degenhardt. Das mag schick sein für Degenhardt-Fans, ist aber falsch. Hanne Wieder bleibt Hanne Wieder. Das ist zu wenig. Martin Held, Berta Drews und Clarin aber bleiben

weit unter ihrem Niveau. Und das ist beklagenswert. Die TV-Schauspielerin Karin Baal ist für die Partie der Polly Peachum durch nichts qualifiziert. Sie kann die Songs nicht in der Original-Lage singen und hält sich in den Dialogen an einen einzigen larmoyanten, unerträglichen Ton. Die größte Enttäuschung jedoch ist Hannes Messemer als Macheath. Er bleibt der Rolle jeden Charme, jede gefährliche Geschmeidigkeit schuldig. Er bellt seine Texte lustlos heraus. Um ein bösewütiges Körtner-Wort zu variieren: „Nur heiser sein ist nicht abendfüllend.“ Aber da die Aufnahme auch ihre Verteidiger hat, ist anzunehmen, daß der verdrießliche, depressive Eindruck, den die drei Platten hinterlassen, vor allem auf die Vergänglichkeit, die Gebrechlichkeit des Stücks zurückzuführen ist. Dann bleibt nur ein Schluß übrig: Es war einmal „Die Dreigroschenoper“ von Bertolt Brecht. Das Stück ist sterbenslangweilig geworden. Es interessiert nicht mehr. Die Produktionsfirma hat einen großen Fehler gemacht. Sie hat der Kassette ein Textbuch beigelegt. Karl Herrmann

ANGEKREUZT

Dem legendären Quintett du Hot Club de France mit dem Geiger Stéphane Grappelly und dem trotz seiner verküppelten Hand virtuosens Zigeuner-Gitaristen Django Reinhardt ist eine LP *Django* (CBS 52 213) mit Aufnahmen aus den Jahren 1934/35 gewidmet. Man wundert sich heute, wie dezent damals noch ein Ensemble mit zwei und drei Gitarren klingen konnte, aber auch darüber, wie nahe manches inzwischen in die Nähe gepflegter Nightclub-Atmosphäre gerückt ist, nicht zuletzt durch ein Repertoire der Evergreens (Dinah, I'm confessin, Lady be good, Swanee river, The continental, Tiger rag, zweimal verschärft durch einen zeitgenössischen Refrainsänger), aber auch durch die Häufung oft gleichartiger Effekte und vielleicht auch durch manche künstlerische Unvollkommenheit. Dies alles aber (und dazu leichtes Bandrauschen) kann den Genuß nicht ernstlich trüben, eher schon der rein englische Plattentext, eine im übrigen kompetente Laudatio auf Django, einen der größten europäischen Jazzmusiker, von Alexis Korner, dem englischen Bluesmusiker der neuen Richtung. Kein Buchverlag könnte sich Ähnliches erlauben, obwohl sein Verkaufsrisiko zweifellos größer ist.

Karl-Robert Brachtel