

Deutsche Damen fürs Chanson

Deutsches Chanson-Derby 1970. Drei Damen sind am Start: Katja, Kai und Knef. Die Erwartungen sind hoch gespannt, die Portemonnaies gezückt – wer macht dieses Jahr das Rennen? Die Debütantin Kai Fischer auf Metronome MLP 15 359 hat einen Fehlstart. Daß ihre LP „Kai Fidelity“ ausgerechnet mit dem Titel „Wenn es aus ist“ anfängt, bietet Anlaß zu sarkastischen Zwischenrufen und erweist sich als böses Omen. Mit den beiden halbwegs originellen Nummern ihres Programms („Gelegentlich ein Mann“ und „Wie sah er aus?“) kann sie den Vorsprung ihrer Konkurrentinnen nicht mehr aufholen. Katja und Knef liegen lange Kopf an Kopf, es scheint ein spannender Endspurt zu werden – da, noch vor der Zielgeraden, prescht Knef auf Decca 16 633-P an Katja vorbei. Aber wohin? nicht nach vorn, zum Ziel zu – nein, aufwärts! Sie hebt erst ihr Niveau und dann sich selbst von der Bahn, steigt und steigt und schwebt schließlich auf selbst-verfaßten Versen dem Olymp zu, bis gnädige Wolkenwände ihre Stimme dämpfen. Da kommt schon der Schiedsspruch: Disqualifikation wegen dichterischen Höhenfluges. So prescht Katja – „Die Stimme“ – angefeuert vom Brüllen vereinzelter Teens und Twens, aus dem sich die Beschworungsschreie ihrer Manager und Förderer Siegfried E. Loch und Christian Bruhn deutlich abheben, auf Liberty LBS 83 230 als erste und einzige durchs Ziel.

So könnte man's sagen.

Man könnte auch schreiben, daß von drei neuen Chanson-Platten eine immerhin erwähnenswert ist. Katja Ebstein – oder, um in Gottes Namen familiär zu bleiben: Katja hat ihrer Konkurrentin Kai Fischer etwas Unbezahlbare voraus: Sie hat eine Stimme, die ihrer Figur, ihrem Gesicht, oder sagen wir vorsichtiger: ihrem Image entspricht. Sie ist jung, sie ist blond, sie hat große Augen, die uns von allen Seiten der Plattentasche in schwarz-weiß und bunt verfolgen – und auch ihre Stimme, um im Bilde



Katja (oben), Kai (rechts) und Knef (unten): Drei Damen mit Chanson-Ambitionen



zu bleiben, ist jung, ist blond, und in ihr klingt eine große Frage, eine leise Klage. Das alles ist schon nicht mehr ganz echt, nicht mehr ganz ursprünglich. Nach Absolvieren der gesamten LP, die erfreulicherweise neben den obligaten Nummern des Leibkomponisten Bruhn auch mehrere englische und amerikanische Titel enthält, bleibt ein fataler Nachhall von Dressur im Ohr. Doch eine gehörige Portion Musikalität („Wer aus Liebe weint“) wiegt das in der Bilanz wieder auf. Ob Katja sich auf die Dauer gegen die



Masche, mit der sie verhäkelt werden soll – „der Bernstein ihrer Heimat, den sie in Haar und Augen trägt“ – behaupten kann, bleibt abzuwarten.

Eben die Musikalität fehlt Kai Fischer. Ihre Gesangsstimme ist flach, unvariabel, nicht die Spur interessant. Was aber das Schlimmste ist: die Stimme paßt so gar nicht zur Person der Schauspielerin. Die schräge Kai hat sich, weniger durch charakteristische Rollen als durch private Extravaganz, den Hauch einer Femme fatale gegeben. Diesen Hauch der

großen weiten Halbwelt aber vermittelt die unoriginelle, unerotische Stimme überhaupt nicht. Sie deckt sich nicht mit der Kai Fischer, die das Publikum vom Bildschirm kennt. Auch Fischer-Fans verfallen in Fassungslosigkeit. Und entschlummern sanft, denn die Titel (hat die Fischer nun einen Verlag oder der Verlag eine Fischer gesucht?) sind fast alle von edler Einfalt und stiller Blässe.

Daß Stimme und Person nicht deckungsgleich sind, kann man bei Hildegard Knef wahrlich nicht behaupten. Wie sie mit ihrer rauen Großstadtschnauze über den Plattenteller hechelte – das war für den Chanson-Freund Trost über eine lange Strecke Wegs. Ein bißchen Veruchtheit, ein bißchen Herz, Sentiment, Sarkasmus und Schwung: es blieb eine angenehme, erfrischende Mischung. Bis – ja, bis Hilde die poetische Ader in sich entdeckte und damit begann, ihre Chansons selbst zu schreiben. Anfangs nahm man das nicht so ganz ernst, vielleicht hat sie selbst es auch noch nicht so ernst genommen. Doch von da an ging's bergab. Hilde, wo ist heut' deine Ironie? Mit den „Eisblumen“ gefroren? Nun gibst du dich arriert intellektuell, als eine Art Kreuzung zwischen Tucholsky und Trenet, Kreisler und Kästner. Es ist nichts Halbes und nichts Ganzes, nicht Fisch und nicht Fleisch, eben weder Trenet noch Knef. Eher Rilke mit Rhythmusgruppe. Hilde, soll man es dir ganz offen sagen? Auf der so kunstvoll konstruierten „Insel deiner Angst“ ist es stinklangweilig. Ach Hilde, wo sind die Zeiten, da du mit Cole Porter sangst „Let's fall in love“? Da hatten wir noch unseren Spaß. Jetzt sitzen wir da mit deinen Kunstprodukten und der Musik von Hammerschmid. Es klingt nach Absicht und ganz verstimmt.

So könnte man schreiben. Man könnte es aber auch ganz kurz machen und melden: Auf dem deutschen Chanson-Markt im Grunde nichts Neues.

Karl Herrmann

Das Musical der mageren Jahre

I. Fünfmal Anatevka

Für die Liebhaber des Musicals unter den Schallplattensammlern haben spätestens mit „Anatevka“ die sieben mageren Jahre begonnen: Seit 1964 ist am Broadway ein Musical-Typ in Mode gekommen, der sich mehr denn je auf außermusikalisches Beiwerk stützt anstatt auf zündende Melodien oder gar originelle Partituren. Literatur-Vorlagen („Der Mann von La Mancha“) und Dialog-Gags, farbenprächtige Bühnenbilder („Anatevka“) und rauschende Kostümfeste („Coco“), Starkult (die Streisand-Musicals) und Modemummel („Hair“) sind wichtiger geworden als mitreißende oder auch nur unterhaltende Musik. Das trifft auf „Hello Dolly“ ebenso zu wie auf „Mame“, auf „Funny Girl“ genauso wie auf „Cabaret“. Hauptpersonen beim Kreieren eines neuen Musicals sind der „manager“ und der „producer“. Ihre Namen zieren die Vorderseite der Plattenhülle, während man den des Komponisten – sofern man ihn überhaupt sucht – seiner Bedeutung entsprechend kleingedruckt auf der Rückseite ganz unten findet. Wenn diese Entwicklung anhält, müssen wir uns darauf gefaßt machen, demnächst Musicals vorgesetzt zu bekommen, bei deren Entstehung überhaupt kein Komponist mitgewirkt hat. So machte man letztlich am Broadway aus dem Leben Edward Griegs ein Musical, in dem der Held sein eigenes Klavierkonzert – singt, was Schubert im „Dreimäderlhaus“ recht sein mußte, weil er sich dagegen nicht mehr wehren konnte, ist Grieg nun billig. Während noch Cole Porters „Kiss me Kate“, Irving Berlins „Anny get your gun“ und Frederic Loewes „My Fair Lady“ Musicals waren, in denen jeder Song ein echter Hit wurde, bestehen die Musicals der vergangenen Jahre nur noch jeweils aus einem einzigen (oft dürrigen) Schlager und hundert Zutaten, die zwar das Auge erfreuen, die sich aber nicht auf Schallplatte bannen lassen, mag das Cover noch so bunt ausfallen.

Wer „Anatevka“ auf der Bühne, „Mary Poppins“ auf der Leinwand und „Prairie Saloon“ im Fernsehen erlebte, hat sich gewiß für einen Abend königlich amüsiert, war vielleicht sogar begeistert. Aber was geschieht, wenn der enthusiastische Zuschauer die Erinnerung an den netten Abend mit Hilfe der Schallplatte für längere Zeit am

Leben erhalten möchte? Diese vergleichende Diskografie bemüht sich, die Spreu vom Musicalweizen zu trennen. Wenn dabei auf jede noch so dürre Ähre eine ganze Wagenladung voll Stroh kommt, so liegt das bestimmt nicht nur am kritischen Ohr des Rezensenten. Bei der Auswahl der Aufnahmen haben wir uns auf die Musicals beschränkt, die in den vergangenen Jahren hierzulande zu sehen waren – als lebendige Theateraufführung oder als Filmkonserve – und auf diejenigen, die auch in deutschsprachigen Schallplatten-Versionen zu erhalten sind.

Rodensky ist Tevje

Das in der Bundesrepublik erfolgreichste Musical seit „My Fair Lady“ ist „Anatevka“, dessen Originalfassung „Fiddler on the roof“ 1964 am Broadway herauskam, und dessen deutsche Version mit der Premiersonselle des Hamburger Operettenhauses in einer – aufnahmetechnisch tadellosen – Studio-Einspielung erschien

Rodensky: Warum nicht ein Tevje-Solo?



(Decca SLK 16 533-P). Clou der Aufnahme ist Shmuel Rodensky, der laut „New York Times“ beste Tevje, den es gibt. Der in Rußland geborene Rodensky, der den Tevje schon in der israelischen Produktion dieses Musicals spielte, bevor er nach Hamburg und München kam, trifft genau den richtigen Ton bei der Darstellung des armen jüdischen Milchmanns aus dem russischen Dörfchen Anatevka, der auf rührend-komische Weise versucht, seine fünf Töchter unter die Haube zu bringen, ohne dabei gegen die Gebote der Heiligen Schrift zu verstoßen. Was seine Interpretation dieser musikalisch undankbaren Rolle so überzeugend und liebenswert macht, ist vor allem die Tatsache, daß Rodensky Schauspieler ist: Er gestaltet den Tevje aus der Sicht des Komödianten und nicht vom Standpunkt des Sängers aus. Rodensky verkörpert Tevje, den Menschen und Philosophen, mit brüchiger Stimme in geschicktem Sprechgesang, während vergleichsweise Zero Mostel, der Tevje der amerikanischen Inszenierung, lediglich „schön“ singt, aber diese Figur nicht lebendig werden läßt. Rodensky hat jedoch erkannt, daß der schönste Gesang nichts nützt, wenn es nichts zu singen gibt. Was ihm bei seiner rezitativen Deklamation besonders zugutekommt, ist sein angeborener Akzent, der nie aufgesetzt wirkt, während die Diktion der anderen Schallplatten-Tevjes stets affektiert und gekünstelt ist.

Freilich: Wer Shmuel Rodensky auf der Bühne erlebt hat, wird trotzdem von dieser Platte enttäuscht sein, denn gemessen am leibhaftigen Original, dem Vollblutkomödianten Rodensky, ist sein Tevje hier nur noch ein blasses Abziehbild. Das liegt nicht nur an der Studio-Atmosphäre, in der die Aufnahme entstand, sondern auch am Ensemble und Orchester, vor allem aber an der Temperamentlosigkeit des Dirigenten Dallor Brazda. Wenn Tevje in der großen Eingangsszene („Tradition!“) seine köstliche Auseinandersetzung mit der Heiratsvermittlerin und dem Bettler hat und der Aufnahmeleiter künstliches Gelächern einblenden muß, um Stimmung zu suggerieren ... und wenn dieses Gelächern dann auch noch um Sekunden verspätet und viel zu abrupt ertönt, dann wirkt das

Ergebnis eher fade.

Dann lieber gleich einen Mitschnitt aus öffentlichen Aufführungen mit echter Stimmung, echtem Gelächern und echtem Rodensky in Aktion! Eine andere Möglichkeit wäre, eine „Anatevka“-Sprechplatte mit Rodensky allein zu publizieren, in der er die Sketchs von Sholem Aleichem erzählt, so wie es ähnliche Sprechplatten von Fritz Muliar oder Helmut Qualtinger gibt. Die ohnehin einfallslose Musik von Jerry Bock könnte man ohne Reue auf den einzigen Schlager des Stücks, „Wenn ich einmal reich wär ...“, beschränken. Speziell die zweite Seite dieser „Anatevka“-Platte wirkt wegen des deutschen Übersetzungstextes und der ungünstigen Auswahl der Musiknummern sentimental und sowohl musikalisch als auch textlich witzlos. Gerade anhand dieser Aufnahme wird dem Zuhörer bewußt, wie sehr doch die farbenprächtigen Chagall-Adaptionen des Bühnenbildes von Boris Aronson und die gelungene Choreographie von Jerome Robbins den Hauptreiz dieses Musicals ausmachen. Was diese Platte im übrigen den anderen voraus hat, ist der höchst informative Einführungstext auf der Plattenhülle von Siegfried Schmidt-Joos.

Der Nachzieher

Weitgehend unbekannt ist, daß „Anatevka“ noch in einer zweiten deutschsprachigen Schallplatten-Fassung existiert, die aufnahmetechnisch und sängerisch mindestens ebenso gut und dabei musikalisch noch reizvoller ist als die Decca-Aufnahme, und die überdies den Vorzug hat, die weitaus preiswerteste „Anatevka“-Einspielung zu sein (Metro-nome HLP 10 190, 10,- DM). Zwar fehlen in diesem Melodien-Querschnitt die beiden Nummern „Tevjes Traum“ und „Zom Wohl!“, und in der Eingangsszene sind die Episoden mit der Heiratsvermittlerin, dem Bettler und dem Rabbi weggelassen. Aber dafür sind die Sänger gut, und ein Mann namens Wolfgang Bach liefert hier eine fast schon perfekt zu nennende Rodensky-Imitation, die einem dennoch nicht als „zweiter Aufguß“ auf die Nerven geht.

Was diese Aufnahme so sympathisch macht, ist die Tatsache, daß man hier soviel Mut und Geschmack bewies, in all den Songs, in denen das deutsche

Libretto so haarsträubend banal ausfällt, die Texte einfach unter den Tisch fallen zu lassen und die Singstimmen durch Soloinstrumente wie Hammondorgel, Klavier oder Akkordeon zu ersetzen. Am besten gelang auf diese Weise das „Sabbat-Gebet“, bei dem der Solopart sehr klug von einem Tenorsaxophon gespielt wird. Ausgezeichnet ist das combohaft klein gehaltene Orchester. Der Dirigent macht seine Sache so gut, daß man sich wundert, weswegen er seinen Namen auf Label und Plattenhülle unterschlägt. Ist es Uwe Jost, der die „künstlerische Leitung“ innehatte, oder Peter M. Majewski, der für die „Produktionsleitung“ verantwortlich zeichnet? Nur keine falsche Bescheidenheit, Mr. Metronome!

Die Broadway-Oper

Auch wer nur die deutsche „Anatevka“-Aufführung gesehen hat, ist mit dem Kauf der amerikanischen Studio-Aufzeichnung der Broadway-Inszenierung besser beraten als mit den deutschsprachigen Schallplatten-Versionen; denn sie kommt dem Charakter der deutschen Aufführung am nächsten, weil sie von allen Aufnahmen am meisten russisch-jüdische Atmosphäre besitzt („Fiddler on the roof“, RCA LSO 1093). Zwar verfügt der Original-Tevje Zero Mostel — wie schon angedeutet — bei weitem nicht über die darstellerischen Qualitäten eines Shmuel Rodensky und ist außerdem in Tonfall und Diktion viel zu amerikanisch. Aber dafür ist die Ensemble-Leistung aller Mitwirkenden hervorragend. Durch die schier unglaubliche Spielfreude, mit der sie bei der Sache sind, fällt dieser Querschnitt schwungvoller, witziger und unterhaltsamer aus als die beiden deutschen Platten.

Die amerikanischen Darsteller gehen dieses Musical unbefangener, naiver an und messen ihren Rollen eine Bedeutung bei, die man bei uns nur großen Opernpartien zustehen würde. So fällt diese Aufnahme zwar opernhafter, aber trotzdem (oder vielleicht gerade deswegen) überzeugender aus. Die Nebenrollen, etwa Tevjes Frau Golde, seine Töchter und die Heiratsvermittlerin, sind zudem durchweg besser besetzt als in den deutschen Aufnahmen. Das Betrugsmanöver, mit dem Tevje seine Frau bei der Wahl des Schwiegersohns umzustimmen versucht, indem er den Geist der Großmutter herbeibemüht („Tevjes Traum“) wird viel dramatischer zu Gehör gebracht und wirkt auf diese Weise urkomisch. Dramaturgisch sehr geschickt, wie eben diese Szene und der Schluß des Musicals (Abschied von Anatevka) hörspielartig eingeleitet und auf-

gebaut werden, so daß auch derjenige Hörer den Zusammenhang versteht, der das Stück nicht von der Bühnenaufführung her kennt. Neben den guten Sängern zeichnet sich das Orchester unter der Leitung von Milton Greene durch rasantes und differenziertes Spiel aus: wobei nicht verschwiegen werden soll, daß die amerikanischen Produzenten extra einen Arrangeur, Don Walker, heranzogen, der die blasser Partitur mit viel Klangsinn durch zusätzliche Instrumentation auffrischte. Balalaika, Harfe, Triangel und Glockenspiel setzen farbige Akzente, die in dieser Form in den anderen Aufnahmen fehlen. Im übrigen ist die Original-Inszenierung — und damit diese Aufnahme — allen anderssprachigen Versionen wegen des amerikanischen Librettos von Sheldon Harnick überlegen: Wortspiele und Alliterationen wie „Matchmaker, matchmaker, make me a match!“ klingen eben gefälliger und geistreicher als das holprige „Jente, oh Jente, ach fang einen Mann!“.



Tevjes high life: Ivan Rebroff mit der Begum gastmahlend

Anatevka made in Paris

Der Vollständigkeit halber sei vermerkt, daß man bei uns auch die französische „Anatevka“-Fassung in einer Aufnahme mit Ivan Rebroff unter dem Titel „Un Violon sur le toit“ erhalten kann (CBS S 70 065). Die Platte ist technisch ausgezeichnet, hält aber musikalisch und darstellerisch nicht ganz das Niveau der Broadway-Inszenierung. Zwar verkündet ein für deutsche Käufer aufgeklebtes Etikett: „Die Sensation von Paris: Anatevka mit Ivan Rebroff!“, aber trotzdem wird diese Einspielung in der Bundesrepublik

nur wenige Abnehmer finden, da sie wegen des französischen Textes für deutsche Ohren zu theatralisch, zu pathetisch klingt. Und wenn man schon unbedingt eine ausländische Aufnahme haben möchte, so wird man entweder gleich die amerikanische oder bestenfalls die hebräische (mit Shmuel Rodensky) wählen, was vom Stoff her einleuchtend ist. Interessant ist die französische Platte hier nur wegen Ivan Rebroff, der sich ja auf dem bundesdeutschen Schlagermarkt zunehmender Beliebtheit erfreut. Erfahrungsgemäß kaprizieren sich Liebhaber der sogenannten U-Musik oft auf ganz bestimmte Schlagersänger, und Ivan-Rebroff-Fans werden seine „Anatevka“-Platte nicht missen wollen. Rebroffs Interpretation der Tevje-Rolle wirkt jedoch, gemessen an der Leistung Rodenskys, übertrieben, ja exaltiert. Nach mehrfachem Abhören der Platte gewinnt man den Eindruck, daß dieser Mann sich an der eigenen Artikulation berauscht; dabei ist sein Französisch gar nicht so berühmt. Die Selbstgefälligkeit, mit der Ivan Rebroff darüberhinaus mit den tiefen Tönen seiner Stimme kokettiert, läßt sich wohl nur noch als Narzißmus bezeichnen. Jedenfalls ist mein Rezensionsexemplar noch zu verschenken.

Ogermans Fiddler

Die mit Abstand beste „Anatevka“-Platte scheint mir die Orchesterfassung von Claus Ogerman zu sein (RCA LSP 2964); nur hat sie kurioserweise mit dem Musical „Fiddler on the roof“ nicht mehr das geringste zu tun. Wenn Jerry Bock seine Musik in der Version dieses deutschen Arrangeurs, der in den vergangenen Jahren in Amerika Karriere machte, hört, wird er sich selbst für einen guten Schlagerkomponisten halten: soviel Rhythmus, soviel farbig-schillernder Klang und soviel mitreißender Schwung hat Oger-

man aus seiner Musik herausgeholt. Diese Aufnahme ist ein Lehrstück über die spezifisch amerikanische Kunst des Arrangements: Je einfallsloser die Musik ist, desto einfallsreicher muß das Arrangement ausfallen. Und wie ein schlechtes Lustspiel dem großen Komödianten mehr Möglichkeiten zum Extemporieren und Improvisieren offenläßt als ein gutes, so läßt auch die Musik von Jerry Bock genügend Spielraum für den Tandem und die Ideen eines phantasiebegabten Arrangeurs. Man kann dem Kommentator Miles Kreuger wirklich nur beipflichten, wenn er auf der Plattenhülle bekant: „The Jerry Bock musical score for ‘Fiddler on the roof’ makes an ideal vehicle for the display of Claus Ogermans arranging and orchestral finesse.“ Ogerman adaptiert alle „Erregungseigenschaften“ der amerikanischen Tanz- und Filmmusik. Mit Summchor und weichen Streichern, mit dezenter Baßgitarre und Rumbaholz, mit Händeklatschen und arabeskenhaften melodischen Schlenkern für Violine oder Klarinette sowie jazzähnlichen Klavier-Improvisationen imitiert er seine Vorbilder Nelson Riddle und Ray Conniff, Bert Kaempfert und James Last, Mantovani und Norman Luboff, und — was das Verblüffende dabei ist — er steckt sie alle in die Tasche. Denn Ogerman liefert nicht nur einen Sound (wie man das im Fachjargon der Song-Plugger nennt), sondern gleich zwölf verschiedene Sounds: für jede Nummer einen. Den Song „If I were a woman“ (der in allen anderen „Anatevka“-Aufnahmen fehlt) präsentiert er dem verdutzten Hörer im perfekten Ferrante & Teicher-Stil, den eigentlichen Hit des Musicals „If I were a rich man“ verfremdet er zum griechischen Volkstanz à la Theodorakis, und die Nummer „Sunset — Sunrise“ könnte direkt aus dem Album „Oscar Peterson and Nelson Riddle“ (Verve V6—8562) stammen, welches eindeutig am meisten bei der Entstehung dieser Arrangements Pate gestanden hat. Für das „Sabbat-Gebet“ macht der Arrangeur sogar Anleihen bei der russischen Sinfonik, denn die verwendeten Kirchenglocken im Zusammenklang mit aus der Ferne tönenden Hörnern und Posaunen erinnern aufs peinlichste an „Boris Godunow“ oder zumindest an Tschaikowskys 1812-Ouvertüre. Natürlich hat diese mit Hilfe einer raffinierten Aufnahmetechnik frisierte und aufgegagte Musik im Hollywood-Format nichts mehr mit der Schlichtheit des Arme-Leute-Milleus gemein — „Anatevka“ für Arbeitgeber!

Edmund Gleede

(Wird fortgesetzt)