

Väterchen zwischen den Heuhaufen

Der bisherige Weg des Franz Josef Degenhardt

Die repräsentative Kassette – der Schallplattenfreund weiß es nur allzu genau – hat oft etwas enzyklopädisch Abschießendes, entfernt den Künstler durch ihre abweisende Festlichkeit vom täglichen Gebrauch und vom Leben. Ehe ich den Deckel öffne und mühevoll eine Platte herausnehme, greife ich lieber zum danebenstehenden Einzelobjekt. Das geht schneller und schmeckt mehr nach Alltag und Vertrautheit.

Bei der Kassette jedoch mit den schönsten und charakteristischsten Liedern von Franz Josef Degenhardt ist es ein anderer Ding. Natürlich kennt der Freund des ehemaligen Bänkel-Poeten und gegenwärtigen Polit-Sängers jedes Lied auf diesen vier LP-Seiten. Doch wenn er sie nacheinander hört, gewinnt das Vertraute im neuen Kontext auch neue Bedeutung. Der Extrakt aus allen vorhandenen Langspielplatten, also gewissermaßen das „Aus 7 mach 2“, läßt durch Auswahl eine Tendenz erkennen, die beim Hören natürlich noch sehr viel aufregender ist als bei der reinen Lektüre der Titel. Was Künstler, Schallplattenfirma und die coproduzierende Zeitschriften-Redaktion (in diesem Fall „Twen“) für überlebenswert halten, dokumentiert nicht nur die künstlerische und politische Entwicklung eines einzelnen. Es steht auch ein für Allgemeineres: Für die Schwierigkeiten liberaler Gesinnung heute, für die genauso unvermeidliche wie ästhetisch gefährliche Radikalisierung desjenigen, der mit seiner Kunst noch wirken, aufrütteln, verändern will.

Zu einem Abenteuer werden da besonders die ersten beiden Seiten. Sie haben sich verändert, diese Lieder, die man für westfälische Spökenkiekerie gehalten hätte. Jetzt, da man weiß, in welche Härten und Schärfen der politischen Agitation Degenhardt inzwischen vorgeprescht ist, stolpert man auch immer häufiger über die Fußangeln, die schon damals den Boden der deutschen Idylle und des Kleinstadtmärchens verunsichert

haben. Die Landschaft des Rumpelstilzchen und der Schmuttelkinder war eine Welt, über der der rote Morgen noch nicht aufgegangen war, aber sie war nie eine Welt der Harmlosigkeit und des biedermeierlichen Einverständnisses. Aufregend ist noch ein Zweites beim Wiederhören der alten Lieder: Degenhardt hat ja erst

kürzlich eine große Deutschland-Tournee abgeschlossen, hat natürlich auch einige seiner alten – Verzeihung – Hits im Programm behalten. Nur singt er sie jetzt ganz anders. Er braucht kein Wort des Textes zu ändern; er braucht die Schmuttelkinder und den deutschen Kleinstadtsamstag nur ein wenig aggressiver und freier im Rhythmus vorzutragen, und schon hat sich das Lied in die Botschaft, die Fabel in die Agitation verwandelt. Durch seine Anatomie hat sich also Franz Josef Degenhardt noch nie von den sympathischeren seiner Mitbürger unterschieden: Auch bei ihm sitzt das Herz links.

Und das ist ja auch alles gut und künstlerisch schön, solange die sprachlichen und musikalischen Mittel den Inhalt der Botschaft glaubwürdig machen. Besonders in den Songs aus seiner Umbruchzeit ist das der Fall; aus jenen Jahren, in denen die politische Stoßrichtung sich kräftiger abzeichnen begann, aber die geschlossene Bildwelt, die Erzählhaltung, die Story des Liedes noch intakt waren. Mag Degenhardt die Dialektik auch später immer nachdrücklicher – und wenn seine Integrität nicht so über jede Mäkelei erhaben wäre, würde man sagen: modischer – besungen haben: Im Widerspruch zwischen dem anklagischen Text und der schlagerverdächtigen Serenaden-Schulnig hat des „Tonius Schiavo“, in diesem tückisch aufgerissenen Widerspruch zwischen träumerischem Fernweh und brutaler Wirklichkeit wird im Hörer mehr an kritischer Haltung mobilisiert als in den Barrikadengesängen, die das Ende der sechziger Jahre brachte und die der zweiten Platte das zurnende Profil geben.

„Zwischentöne sind nur Krampf im Klassenkampf“ hat Franz Josef Degenhardt auf den Essener Songtagen 1968 gesungen, und die Erinnerung an diesen Schock ist manchem Degenhardt-Oldtimer zum Trauma geworden. Das Niveau

einer solchen kulturdefätistischen Formel kennzeichnet leider einen großen Teil dieser seiner Produktion aus jenen Jahren. Da ist Väterchen Franz dann wirklich von allen guten Geistern der Phantasie, des gesunden Menschenverstandes und des Geschmacks verlassen. Der politische Holzhammer klopft monoton; die Stimme wird schrill und erinnert in ihrem ketzerischen Klang schon fast an das Timbre Rolf Schwendters, des anarchischen Anal-Analphabeten aus Wien. Mögen Zwischentöne im Klassenkampf auch Krampf sein, dem Lied schaden sie nichts. Sie hätten auch sicher verhindert, daß die Wut auf alles gelegentlich ihre fast noch peinlichere Kehrseite zeigt: unkonturierte Gefühligkeit, sauren Kitsch. Wenn Degenhardt Mikis Theodorakis besingt, macht er sich auf den Weg, das Land des Griechen mit der Seele zu suchen, wo doch der Verstand und das geschliffene Wort bei dieser Suchaktion sehr viel hilfreicher gewesen wären.

Der „fast autobiografische Lebenslauf eines westdeutschen Linken“ schließt die letzte Seite und eröffnet wieder Hoffnungen. Franz Josef Degenhardt erzählt wieder eine Geschichte, seine Geschichte, und sie läßt nichts zu wünschen übrig an Deutlichkeit der politischen Konfession. Keiner, der diesen Einzelgänger mit der leisen Faszination schätzt, wird an diesem Bekennermutter etwas aussetzen haben. Im Gegenteil. Nur eines wird ihn mit Erleichterung erfüllen, daß Väterchen Franz des zugleich theoretischen und brutalen Tons wohl doch langsam satt ist und wieder anfängt, eine Geschichte zu erzählen – welche auch immer –, und „Ein schönes Lied“ zu singen.

Werner Burkhardt



Degenhardt (oben) und sein Plattenporträt mit dem Cover von Horst Janssen



PORTRAIT FRANZ JOSEF DEGENHARDT 20 Lieder aus 7 Jahren. Von Rumpelstilzchen und Schmuttelkindern bis zum Jahr der Schweine Polydor 2638 009 (2 SM 30)

Gershwin und die technische Evolution

Überlegungen zur Musik eines Vorgängers und seinen Aufnahmen

Die Frage, wie einer zu bewerten ist, der zwischen zwei Stühlen sitzt, kann nicht ohne Seitenblick auf die Stühle, zwischen denen er angeblich oder tatsächlich sitzt, beantwortet werden. Im Falle Gershwin ist der noch immer leidenschaftlich geführte Streit, ob er nun Jazz und „klassische“ Musik wirklich vereinigt habe, nur dadurch entstanden, daß man seine Musik unbedingt aus diesen Alternativen erklären wollte. Joachim Ernst Berendt – Deutschlands Jazzideologe Nummer Eins – meint zur Rhapsody in Blue, ihre „Jazz-Ingredienzien“ würden von den Freunden der sinfonischen Musik bewundert werden, während die Jazz-Freunde Respekt vor dem „sinfonischen Anspruch“ dieses Stückes haben. Bisher ist das Stück, das das formale Niveau europäischer Musik mit der Vitalität des Jazz verbindet, ungeschrieben.

Der Amerikaner Marshall Stearns behandelt das Phänomen „Rhapsody in Blue“ viel unproblematischer. In seinem Buch „The Story of Jazz“ schreibt er: Die Jazzkapelle Paul Whiteman wurde immer größer, deswegen ließ sie sich immer umfangreichere Stücke schreiben, also auch welche von dem populären Revuenschriftsteller George Gershwin.

Die Frage nach dem Jazz ist vor allem in Deutschland dadurch erschwert, daß man darum bemüht ist, sich nach „unten“, gegen die Kommerzialisierung dieser Musik – als wenn mit gutem Jazz kein Kommerz betrieben würde –, gegen die Unterhaltungsmusik abzugrenzen.

Das überlegene Orchester

Für Gershwin gab es solche Probleme offenbar nicht, er war stolz darauf, daß man viel Geld verdiente („Schubert konnte kein Geld verdienen... Wenn er heute lebte, wäre er wohlhabend...“). Und daß man der Unterhaltungsbranche angehörte, war für ihn keine Schande. „Ich schäme mich nicht, jeder Zeit Schlager zu schreiben, solange sie nur gut sind.“

Grundsätzlich Verschiedenes zu vereinen war auch gar nicht die Intention des Komponisten, der am 26. September 1898 in



Der junge Gershwin

Brooklyn als Sohn armer, aus Rußland eingewanderter Juden geboren war. Als seine Familie zu Geld kam, erhielt George ein Klavier und regelmäßigen Unterricht in Harmonielehre und Partiturspiel; er lernte Chopin und Debussy – und mit derselben Selbstverständlichkeit auch sämtliche Schlager des Tages. In einem Musikverlag wurde er Vertreter in Sachen Schlager, er spielte in Kabaretts vor, begleitete Sänger und verkaufte gut – bald auch eigene Nummern. Dann schrieb er Revuen, dann kam Paul Whiteman und bestellte ein Stück für sein „Jazz-Sinfonie-Orchester“. In einem Aufsatz „Der Komponist und das Maschinenzeitalter“ schrieb er

Der leidenschaftliche Maler setzt sich ins Bild



1933: „Wir finden, daß wir den Menschen anderer Zeitalter, die sie (die Orchestermusik) nicht gehabt haben, überlegen sind... Musik ist ein wichtiger Teil der Zivilisation geworden...“ Nicht um eine Vereinigung von „Vitalität“ und „formalem Niveau“ also ging es Gershwin – als wenn dies grundsätzliche Unterschiede wären! –, sondern lediglich um die Ausnutzung der verbesserten technischen Möglichkeiten der Unterhaltungsmusik. Indem Amerika zur führenden Wirtschaftsnation geworden war, wurde sein „way of life“, seine Zivilisation anspruchsvoller. Die vorhandene amerikanische Musik mit einer entsprechend anspruchsvolleren Form zu versehen, war eine Forderung, die „in der Luft“ lag. Paul Whiteman schrieb 1938: „Ein anderer Dirigent bekam Wind von der Sache, und ich hörte, daß er genau das tun wollte, worüber wir geredet hatten...“

Die „Blau“ und die Werkzeuge

Die schon fast legendäre Uraufführung der „Rhapsody in Blue“ fand am 12. Februar 1924 in der New Yorker Aeolian Hall statt. Was dort wirklich erklungen ist, vermittelt sicher nicht die als „authentisch und historisch wertvoll“ angepriesene Aufnahme mit dem Orchester Paul Whiteman. Denn bei der Uraufführung spielte der Komponist selber den Klavierpart, und die Originalbesetzung war für 8 Violinen, 2 Bässe, Banjo, 2 Trompeten, 2 Posaunen, 2 Klaviere (!), Schlagzeug, 3 Saxophone und 2 Hörner. Die heute übliche Besetzung – ihr entsprechen alle vorliegenden Aufnahmen – ergänzt ein drittes Horn, eine dritte Trompete, eine dritte Posaune, Pauken und chorische Streicher. Das Stück wurde, wie es in der amerikanischen Unterhaltungsmusik üblich ist, von einem Arrangeur – hier von Ferde Grofé – instrumentiert. Diese Partitur mit genauen Vortrags- und Tempoanweisungen, scheint von allen Dirigenten für das Optimum gehalten zu werden. Eine Ausnahme machen allein die Berliner Symphoniker unter Schmidt-

Boelcke (Baccarola 72 017 ZU). Diese recht robuste Einspielung mit Willi Stech am Klavier (der zum Teil etwas affektiert phrasiert) weicht in den Takten 102 und 103 von der Originalpartitur und den anderen Aufnahmen ab. Hier wird das Alt-saxophon-Solo der Tingle-Tangle-Musik (Tempo guisto) durch chorische erste Geigen verstärkt. Das klingt sehr witzig und scheint bei einer Vorlage, deren Originalität nicht genau zu fixieren ist, durchaus legitim. Sich genau an die Noten haltend, aber in der Artikulation etwas freier und swingender bringt Paul Whiteman die Rhapsody (Capitol SMK 83 775). Bis zum lyrischen Thema bestimmt das Tenorsax den Klang des Orchestertutis, Solopassagen werden wie in der Tanzmusik üblich, vom Orchestergesamten abgesetzt. Am Klavier sitzt Leonard Pennario, der bei dieser Aufnahme – einer stereoaufbereiteten Monofassung – nicht so überzeugend wirkt wie in einer anderen mit Felix Slatkin und dem Hollywood-Bowl-Orchestra (Capitol STK 73 280). Pennarios Spiel ist in der Auffassung sehr verspielt, in der Realisation aber sehr klar; dies scheint bei einem Stück, das als die Apotheose eines Bar-Alleinunterhalters bezeichnet werden könnte (über die Hälfte der Musik ist Klaviersolo), eine der einleuchtendsten Interpretationsmöglichkeiten.

U-Heros Gershwin

Andere nehmen sich da ernster, was, auch wenn sie die schwere Bürde einer Doppelrolle als Klaviersolist und Dirigent tragen, übertrieben und peinlich wirkt. Einer von ihnen ist Leonard Bernstein (CBS S 72 080). Er kennt hier keinen Spaß: Das Tempo ist heftig überzogen, obwohl Bernstein eine nicht unerhebliche – aber durchaus begründbare – Kürzung vornimmt, liegt er nur knapp in der Zeit unter der kürzesten Einspielung (der von Paul Whiteman); das Blech ist massiv und laut; jede Phase des Klavierparts wird bis ins letzte ausgespielt, jeder Ton ist eine Offenbarung. Wenn das Amerika spiegeln soll, dann nicht den Broadway, sondern den Heldenfriedhof von Arlington. Was aber bei Bernstein noch als

Gershwin und die technische Evolution

popforum

extreme Auffassung gewertet werden kann, wird bei Michel Legrand (Fontana S 858 044 FPY) zur monströsen Verballhornung. Zum Beispiel ist der zweite schnelle Teil, eine fox-trottähnliche Stelle, zu Anfang des zweiten großen Klaviersolos (Tempo con moto) viel zu langsam geraten. Die Posaunen schmettern alles zu Boden, die Tuba röhrt, die Saxophone hauen kräftig rein. Auch am Klavier ist Legrand der Größte: Alles ist verschleppt und ohne Schwung, aber dafür mit um so mehr Anspruch gespielt; der sonst so schmissige Schluß wird, weil ein unnötiges Ritardando die Synkopen der Orchestertutti völlig verzerrt, zum Trauermarsch. Wirklich ein Beispiel trauriger Musik.

In allen diesen Aufnahmen ist die „Rhapsody in Blue“ mit dem *sinfonischen Poem* „Ein Amerikaner in Paris“ zu reinen Gershwin-Platten kombiniert. Andere bringen sie zusammen mit romantisch-folkloristischen Kompositionen. „Rhapsody“ heißt die Sammlung von Arthur Fiedler und den Boston Pops (RCA LSC 2746-B), die neben der „blauen“ auch die „Rumänische Rhapsodie Nr. 1“ von George Enesco, eine der „Ungarischen Rhapsodien“ von Franz Liszt und die „España“ von Alexis Emanuel Chabrier bringt. Arthur Fiedler nimmt das Stück recht flott, aber der Pianist Earl Wild möchte gerne etwas dicker auftragen und verzögert so das Tempo, was, da Klavierpart und orchestrierter Teil zum Teil übereinstimmen, unangenehm auffallen muß.

Eine ganz scheußliche Sache aber ist die Platte mit Bernhard Lawrence und einem großen Sinfonie-Orchester (Somerset ST 563). Neben dem „Warschauer Konzert von Addinsell und „Thema aus (!) dem Klavierkonzert“ von Grieg finden wir noch Orchesterarrangements von Stücken Chopins und Liszts. Diese „Rhapsody in Blue“ ist mit Abstand die greulichste der vorliegenden Interpretationen: vorne mauschelt mit viel Pedal, aber dafür um so lauter der Meister am Piano, und hinten, klanglich völlig unterdrückt, versackt das große Sinfonie-Orchester. Erstaunlich ist nur, daß Gershwin diese Tortur

gut übersteht; Liszt und Chopin werden durch das moderne Arrangement zur farblosen Grütze, zum Unterhaltungsbrei; die „Rhapsody“, von ihren Schöpfern gleich mit dem Raffinement moderner Orchesterunterhaltung konzipiert, hebt sich durch ihre vielschichtige Instrumentation von den anderen Stücken sehr vorteilhaft ab.

Der Anspruch wächst

Drei weitere Aufnahmen bringen die *Rhapsody* mit dem von Walter Damrosch am 3. Dezember 1925 uraufgeführten „Concerto in F“ — den Klavierpart spielte auch diesmal der Komponist. In diesem Stück arbeitete Gershwin zum erstenmal die Instrumentation selber aus. Das dreisätzige Konzertwerk unterscheidet sich von der *Rhapsody* durch seine überschaubare Großform mit durchführungsartigen Teilen. Orchester und Klaviersolo stehen nicht mehr unvermittelt nebeneinander, sondern führen einen echten Dialog. Aus dem themensprühenden Party-Unterhalter ist ein Konzertpianist geworden.

Das Sinfonie-Orchester der Nationalen Philharmonie Warschau kommt mit Gershwins Musik nicht so recht zu Rande (Heliodor 89 670). Weniger, weil Wladyslaw Kedra kein Jazzer ist (wo er, zum Beispiel beim Tempo *Meno Mosso* e poco

scherzando, die Vorschläge Mozartisch nimmt, klingt es ausgesprochen „originell“), sondern weil er einer sein möchte: Sein Spiel wirkt zum Teil ausgesprochen affektiert. Auch das Orchester soll anscheinend ganz anders klingen, man stellt den Saxophonsatz übertrieben in den Vordergrund, was unproportioniert und zickig klingt. Beim Concerto zeigt das Schlagzeug der Warschauer ausgesprochene Mängel. Unsaubere Wirbel (z. B. Takt 48–49) werden durch die viel zu großen Snairs verursacht, und im Finale erschrecken böse Patzer in den Becken, was, wenn man Handbecken nimmt, nicht weiter verwunderlich ist. Warum aber in den Takten 133–138 statt der vorgesehenen Trompeten die Geigen das Solo spielen, vermag ich nicht zu begreifen. Erfreulicher das Eastman Rochester Orchestra unter Howard Hanson (Fontana St 894 025 ZKY). Die *Rhapsody* mit Eugene List am Klavier wird hier sehr sachlich und zurückhaltend gespielt, was dieser Musik besser steht, als man gemeinhin annimmt. Das Concerto allerdings brauchte mehr „Pep“: Hier wirkt Philippe Entremont mit dem Philadelphia Orchestra unter Eugene Ormandy überzeugender (CBS S 71 056); eine sehr präzise und zugleich schmissige Aufnahme. Die *Rhapsody* dagegen, mit viel zu schwerem Blech, einem verzettelten Finale — eine nebenbei sehr häufige Fehleinschätzung dieser Musik, die die rhythmischen Feinheiten völlig verwischt — und sogar technischen Mängeln bei den Repetitionen am Ende des letzten Klavier-

solos (*Agitato e misterioso*) wirkt viel flüchtiger.

„Das große George Gershwin Album“ mit dem RIAS-Orchester unter Hans Carste (Eurodisc 78 337 XK) bringt unter anderem auch diese beiden Stücke. Die Tempi sind flott, das ganze macht einen recht unkomplizierten Eindruck. Marjorie Mitchell am Klavier wirkt dagegen etwas hilflos; sie kommt gegen das Orchester nicht an und wird in die Ecke getrieben. Besonders beim Concerto zeigen sich Mängel: Carstes Stimmführung wirkt unausgeglichen (zum Beispiel werden am Anfang des zweiten Satzes die thematisch bedeutsamen Quartextmixturen der Klarinetten — sie treten im Finale im Solopart wieder auf — zu reiner Begleitung degradiert), und dem dritten Satz fehlt, bei gar nicht einmal besonders schnellen Tempi, die nötige deutliche Akzentuierung; eine Aufgabe, die das Klavier völlig zu überfordern scheint.

In eigener Sache

Zuletzt wären hier noch die von George Gershwin selber überlieferten Fassungen auf Movie-tone, Everest und Victorla zu nennen, von denen die Gershwin-Platte des „Archive of Piano Music“ von Everest (X-914) auch in Deutschland ohne Schwierigkeiten zu bekommen ist. Sie enthält eine Klaviersolofassung der *Rhapsody*, die Gershwin in den zwanziger Jahren auf Duo-Art-Klavierrollen spielte. Sein Vortrag zeichnet sich aus durch bewußte und klare Phrasierungen im einzelnen und die den Caféhaus-Pianisten seit jeher eigene Unabhängigkeit der beiden Hände — die in praxi ein Nachhinken der rechten Hand bedeutet. Diese eigentlich äußerst peinliche Dilettanten-Attitüde ist aber hier in einer Weise kultiviert, daß sich in der Interpretation der Noten wiederfindet, was ihnen als Komposition eigen ist: die Verbindung von Profanität und künstlerischem Anspruch. Auf der anderen Seite spielt der Meister, was er immer sehr gerne tat: die Hits des Tages. Diese wirklich hübschen Tingel-Tangel-Arrangements, mit allen Zutaten der noch heute so beliebten Boggie-Woogie-Spielweise versehen, zeigen in Verbindung mit der *Rhapsody* deutlich den Weg, den Gershwin in seiner Musikerlaufbahn zurücklegte: Von der Kaschemme — denn man darf nicht vergessen, daß die Klaveralleinunterhalter hauptsächlich in leicht anrüchigen Etablissements zum „Eintanzen“ spielten — zum bürgerlichen Konzertpodium.

Liberty-Apotheose

Im Frühjahr 1928 machte George Gershwin seine fünfte und letzte Reise nach Europa. Hier, vor allem aber im Hotel Majestic in

Als Solist der „blauen“ Rhapsodie



Paris, schrieb er die wichtigsten Teile seines „Amerikaners in Paris“. Das Programm dieser Musik ist leicht nachvollziehbar: Ein Amerikaner geht in Paris spazieren, er beobachtet das Treiben auf den großen Boulevards. In ein Café eingekehrt, überkommt ihn plötzlich Melancholie, er denkt zurück an seine Heimat und an ihre Musik, den Blues. Als er später wieder über den Boulevard geht, erscheint neben den Pariser Themen nun selbstbewußt und strahlend das Blues-Motiv: Amerika hat zu sich selbst gefunden, es hat seinen Minderwertigkeitskomplex gegenüber der europäischen Kultur verloren.

Doch Selbstbewußtsein muß begründet sein. Gershwin arbeitete hart daran, seine Kompositionstechnik zu verbessern; er nahm bei Schönberg Unterricht in Harmonielehre und studierte Partituren von Strauss und Ravel; er versuchte in zunehmendem Maße, seine Stücke nach formalen Gesichtspunkten zu gliedern. Noch immer wird ihm vorgeworfen, er könne Themen nicht ausführen – ein Vorwurf, der etwa auf Debussys „Jeux“ genauso zutreffen müßte –, ohne dabei zu bedenken, daß es ja gerade den Reiz solcher Musik ausmacht, Themen mit verwandtem Charakter aneinander zu reihen. Sicher aber ist der „Amerikaner in Paris“ eine Musik, deren Inhalt zwar nur von Materialien der Unterhaltung bestimmt ist, deren technischer Stand (Instrumentation, Übergänge) anderen Partituren der europäischen Tradition aber in keiner Weise nachsteht.

Gershwin war ein Realist; er wußte, warum solche formalen Qualitäten nötig waren. 1935 schrieb er: „Ich nahm Blues und brachte ihn in eine strengere, größere Form... Hätte ich hingegen die Themen in Schlagnern gestaltet, sie wären schon seit fünf Jahren dahin.“ Es scheint, daß diejenigen, die vorgeben, sich an den formalen Qualitäten dieser Musik zu stoßen, im Grunde nicht merken, daß sie in Wirklichkeit nur der Inhalt erschreckt. Hier wird deutlich, wie ernste Musik, die nachweislich der sogenannten Unterhaltung technisch überlegen ist, inhaltlich schon längst zum erstarrten Statussymbol geworden ist.

So sehr man aber diesen Akt der Emanzipation bewundern soll, so sehr sollte man andererseits – und leider liegt beides nahe beieinander – Heldentum und überzogene Ansprüche kritisieren. Schon bei der „Rhapsody in Blue“ scheint dort die Musik verfälscht, wo sie zur großen Pose erstarrt. Ähnliches scheinen sich fast alle Interpreten des „Amerikaners in Paris“ vorgenommen zu haben: Fast überall erklingen der erste und letzte Teil im Dauerforte. Paul Whiteman gleicht dieses durch ein flottes, etwas swingendes Tempo



aus; doch bei Bernstein und Legrand wird der Bummel auf den Champs Elysées zum Sturm auf die Bastille – wobei Bernstein immerhin noch die Durchsichtigkeit der Partitur gewährleistet. Die überzeugendste Einspielung der Partitur des ersten und dritten Teils bringt Felix Slatkin: Der Höreindruck ist sehr ausgeglichen (die einzige Aufnahme, bei der man die Taxi-Hupen deutlich mit den Hörnern im Unisono hört); die Vielfalt der Klangfarben ist gut ausgelotet; die Musik wirkt sehr verspielt und zugleich klar. Ähnliches kann man von den Berlinern unter der Schmidt-Boelke wirklich nicht behaupten. Hier geht es ziemlich

Zwei Fotos aus Gershwins letzter Zeit



rauhbeinig und vor allem laut zu. Nebenbei gibt es Schwierigkeiten mit der a-Hupe, die dann in Takt 30 auch prompt versagt. Was das Schlagzeug angeht, das vor allem im Bluesteil klangerbestimmend ist, so verhält man sich in den meisten Aufnahmen unverständlich freizügig: Sowohl Carste als auch Legrand scheinen keine Wood-Blacks zur Verfügung gehabt zu haben, und beim RIAS scheint im ganzen Funkhaus keine Celesta vorhanden zu sein (deswegen läßt man den Takt, in dem das Instrument deutlich hervortritt, einfach weg – auch eine Lösung); daß in den meisten Einspielungen statt der vorgeschriebenen leichten Tom-Toms weiterhin die Baßtrommel (!) geschlagen wird, braucht dann eigentlich gar nicht mehr besonders erwähnt zu werden. Mit dem Blues-Teil ist es überhaupt so eine Sache. Es gibt da drei Möglichkeiten: entweder läßt man, wie Slatkin, die Geigen alles überdecken, oder man hebt – so die meisten anderen – die Trompeten überdeutlich vom Ganzen ab. Am angebrachtesten scheint mir hier die Auffassung von Leonard Bernstein. So sehr seine extrem heroische Intonation von der Sache her stört, so sehr kommt die Tatsache, daß er die Musik wirklich ernst nimmt, hier positiv zur Geltung. Ein ihr wesentlicher Zug ist es nämlich, daß Haupt- und Nebestimmen eine Einheit bilden. Bei Bernstein verschmilzt dieser Satz zu einem fast polyphonen Ganzen von Pop-Melodien – hier zeichnet sich ab, wie die so oft vorhergesagte und versuchte progressive Popmusik wirklich aussehen könnte.

Kleinigkeiten am Rande

Die einzige Gershwin-Anthologie des derzeitigen Katalog-Angebots, „Das große George Gershwin Album“ von Eurodisc, enthält neben den Aufnahmen der drei großen Werke noch einige Songs (Someone to watch over

me/The Man I love/Embraceable You's Wonderful). Dies scheint sehr angebracht, weil Gershwin bis zuletzt Schlager geschrieben hat. Formal läßt sich da nicht viel machen, denn die Melodien sollen auch losgelöst von ihrer ursprünglichen Realisation weiterwirken. Weiterhin befindet sich auf dieser Platte die sogenannte Konzertouvertüre der Oper „Porgy und Bess“. Hier wird deutlich, wie sich Gershwins sonstige Arbeiten, von denen ja zum Teil behauptet wird, sie seien lediglich eine Ansammlung von Melodien, von einer reinen Potpourriouvertüre unterscheiden. Ein anderes Stück wäre angebrachter gewesen, zum Beispiel die „Cuban Overture“, zuerst Rumba genannt und 1932 von einer Kubareise mitgebracht. Dieses Stück findet sich auf einer Platte mit dem Titel „Musical Gems of the 20th Century“, eine bemerkenswerte Zusammenstellung, die dieses sehr schöne – aber für Gershwin sicher nicht repräsentative Werk – mit Arbeiten der Debussy-Nachfolge konfrontiert (Strawinsky, Roussel, Milhaud). Vor allen Dingen wird hier – etwa beim Vergleich mit Milhaud – deutlich, wie sich diese intellektuellen, die den Jazz nur als Bürgerschreckmittel in ihre Kompositionen einbauten, von Gershwin – dem Unterhaltungsmusiker, der um bürgerliche Anerkennung rang – unterschieden. Die Aufnahme der Prager Sinfoniker unter Václav Neumann ist eine in jeder Hinsicht liebenswerte Angelegenheit (Supraphon ST 50 479). Weiter wäre noch eine sinnfällige Zusammenstellung kleiner populärer Klavierstücke unter dem Titel „Impromptu“ zu nennen (CBS S 71 008). Philippe Entremont spielt hier neben Chopin, Liszt, Debussy, Tschaiakowsky, Daquin auch Gershwin, der aber dabei leider nicht gut wegkommt. Das zweite seiner drei Préludes wirkt trotz Entremonts recht seriöser Interpretation im Vergleich etwa zu „Golliwogg's Cake-Walk“ von Debussy recht ärmlich – nur eine versponnene Melodie mit schlichter Begleitung reicht in dieser Umgebung einfach nicht aus. Gershwins Welt war ja auch nicht der bürgerliche Salon – höchstens die Party –, sondern die Theaterbühne.

Die Volksoper und ihr Problem

Sein populärstes Stück ist denn auch die Volksoper „Porgy und Bess“ geworden. Sie entstand nach einer Vorlage (Roman, Bühnenstück) von DuBose Heyward, der auch selber am Libretto mitgearbeitet hat. Ein Teil der Songs stammt von Ira Gershwin, dem Bruder des Komponisten, der auch fast alle anderen sehr zahlreichen Revue- und Musical-Libretti schrieb. Gershwin steckte sein ganzes

Können in die Vertonung dieser Geschichte des armen schwarzen Krüppels aus den Slums des Südens, der sich in das leichtsinnige Mädchen Bess verliebt. Als Arien verwendete er einige seiner populären Musical-Erfolge, die aber jetzt, in einen tragischen Zusammenhang gestellt, den Rahmen erhielten, den er seinen Orchesterstücken vorgearbeitet hatte. Die erste Realisation dieser Partitur brachte, wie häufig bei Bühnenmusik, harte Striche mit sich. *Trotz der vielen Zugeständnisse* an das, was man „bühnenwirksam“ nennt, wurde die Premiere am 30. September 1935 im Bostoner Colonial Theater ein Mißerfolg. Zum wirklichen Welt-erfolg wurde die Oper erst durch die Tournee von 1952, vor allem aber durch den Film.

Trotzdem gibt es nur eine alte amerikanische Gesamtaufnahme, die zur Zeit in den USA auf *Odyssey* angeboten wird, aber nie den Weg in den deutschen Katalog gefunden hat. Wer sie nicht beschaffen lassen will, muß sich mit einem der verschiedenen Querschnitte begnügen. Eine Platte mit der berühmten *Tournee-Besetzung*, von *Stitch Henderson* geleitet und mit *William Warfield*, *Leontyne Price*, *McHenry Boatwright* und *John W. Bubbles*, gestattet einen recht deutlichen Einblick in die Partitur und den formalen Aufbau dieser Oper (RCA LSP 9966). Denn sie bietet nicht nur „die schönsten Melodien aus . . .“, sondern auch Chorstellen, dramatische Dialoge, Rezitative. Außer dem etwas heiseren *Bubbles* lassen alle Sänger kräftige Opernstimmen hören.

Die Besetzung der Filmversion (CBS S 70 007) wirkt zum Teil überzeugender. *Dorothy Dandridge* singt das „Summer-time“ mit wenig Vibrato und einfachem Vortrag; sehr liebenswert. Auch *Cab Calloway* mit „It ain't necessarily so“ trägt seine zynische Ausdeutung der Bibel glaubwürdiger vor als der originale Sportin'Life der Uraufführung unter der Leitung von *George Gershwin*: *John W. Bubbles*. Außer einer unpassenden Geräuschmontage am Anfang der zweiten Seite hält sich auch der Film, in dem noch *Sidney Poitier*, *Sammy Davis jr.* und *Pearl Bailey* mitwirken, erstaunlich genau an die Vorlage. Zumindest musikalisch völlig uneinleuchtend ist dagegen die Neubearbeitung für „101 Strings“ (Somerset 517). Zwar wird im Covertext betont, daß man „bemüht war“, von der Originalpartitur nicht allzuweit abzuweichen. Das ist ja sehr nett, aber es erklärt nicht, warum überhaupt umgeschrieben wurde. Nur weil es die „101“ gibt und sie nicht wissen, was sie spielen sollen? Eine von der üblichen *Gershwin-Auffassung* abweichende, sehr eigenwillige Ein-

spielung der sogenannten Konzertfassung bringen die *Nürnberg Sinfoniker unter Franz Allers* (Colosseum MST 4001). Die beiden Solisten sind *Gloria Davy* und der durch Uraufführungen avantgardistischer Musik bekanntgewordene Bariton *William Pearson*. Dies ist eine der sachlichsten und kultiviertesten Aufnahmen von *Gershwins* Musik. Sogar der *Knabenchor des Dürer-Gymnasiums Nürnberg* fügt sich mit seinem Schulengisch gegen alle Erwartung ungemein gut in das Gesamtbild ein. Überflüssig die Draufgabe englischer Volkslieder im A-capella-Satz als Füller.

Lawrence Winters ist als *Porgy* auf drei Platten vertreten. Das *Eurodisc-Sammelalbum* bringt ihn zusammen mit der präzisen und klangschönen *Grace de la Cruz*. Seine Partnerin bei der Aufnahme mit dem *NDR Unterhaltungsorchester* unter *Richard Müller-Lampertz* ist *Doris Mayes* (CBS S 52 325). *Lawrence Winters* war ein Künstler mit sehr eigenständiger Stimmcharakteristik. Mit seiner Gesangskultur war es dagegen mitunter eine Sache für sich: Das volle Ausoder Übersingen des letzten Tons von musikalischen Phrasen, das man hier hört, kann jedenfalls nur als schlechte Ange- wohnheit bezeichnet werden; sie wird ganz besonders deutlich auf der etwas trocken aufgenommenen deutschsprachigen Version mit *Annabel Bernhard* als Partnerin (Philips St 838 903 SY). Für mich ist „*Porgy and Bess*“ das problematischste Werk *Gershwins*. Weniger, wie oft behauptet wird aus formalen Gründen: Denn da führt sie nur fort, was der Komponist in den anderen Werken schon vorbereitete – die Übernahme von *Unterhaltungsmusik in Großformen* wie Konzert, Sinfonie und Oper. Vielmehr dem Inhalt nach: Denn der Komponist wählte für seine Volksoper einen tragischen Stoff, in dem sich in der Tat noch heute eine Tragik des amerikanischen Volkes spiegelt, nämlich die wirtschaftliche und geistige Unterdrückung seiner schwarzen Proletariat. Die Tatsache aber, daß der Wille zur großen Form als Ausdruck des wachsenden Selbstbewußtseins Amerikas verstanden werden kann, kollidiert hart mit dem Inhalt von „*Porgy*“, eben weil der Aufstieg Amerikas auf Kosten derer ging, von denen diese Oper handelt. Sie ist nicht nur Symbol für die Befreiung von der kulturellen Bevormundung Europas, sondern reproduziert die im eigenen Land praktizierte Unterdrückung. „*Porgy and Bess*“ ist nicht das Lied von der Befreiung der Schwarzen Amerikas, sondern das ihrer Unterdrückung. *Gershwin* hatte einen genialen Beitrag zur Emanzipation der Weißen Amerikas geschrieben.

Niels Frédéric Hoffmann



21. BIS 30. AUGUST 1970

Willkommen
in Düsseldorf

fonoforum

ist natürlich dabei

Sie finden uns in Halle F 2,
Stand 6223

Wir freuen uns
auf Ihren Besuch

■ Auch zur hifi 70 veranstaltet fono forum wieder ein großes Preisausschreiben mit vielen wertvollen Gewinnen. Näheres am Messestand, im fono forum-Heft 9 und im Sonderheft hifi-report 70 (s. Anzeige Seite 563)

Le Chájim - Zum Wohle!

popforum

Für die „Mischpóche“ quer durch die europäische Landschaft gibt es einen Geheimtip: das einzige jiddische Cabaret in Amsterdam „LiLaLo“ mit Jossy und Jacques Halland. Zwei Aufnahmen, Resultat eines Mitschnitts, zeigen wieder einmal, daß gutes Kabarett eine Angelegenheit von Außen-

seits ist, nicht von Stars. Dabei könnten die Hallands längst internationale Stars im Showgeschäft sein, obwohl sie längst nicht mehr zur goldenen Jugend zählen. Jossy, Tochter eines Opernsängers und einer Operntensängerin, ist im Jüdischen Theater Warschau in Tanz und

Gesang ausgebildet worden. Sie produziert sich als eine jener Chansonetten, von denen Erich Kästner sagte: „Sie singt, was sie weiß. Und sie weiß, was sie singt. Und manches, was sie zum Vortrag bringt, behält man jahrelang.“ Doch ihr Ton ist rund, ihre Stimme hat Volumen – konzertreif nannte man das, bevor Kücken in Mikrofone piepsten. Jossys Stimme ist aufregend, alarmierend, schmeichelnd, bittend, traurig, kindlich, ihr Sprechgesang, ihre übersprudelnden Improvisationen gefühlsverströmend, aber nie süßlich, nie sentimental. Der Anschlag von Jacques Halland kam dem Kritiker gleich als „hot-verdächtig“ vor. Und richtig, der Taschentext bestätigt es. Er war Jazzpianist, ist es noch immer, zugleich Sänger, Conférencier, Begleiter seiner Frau und vor allem Komponist und Texter. Einige seiner Melodien könnten manchem Broadway-Musical zum Durchbruch verhelfen, es überwiegen allerdings die spitzbübischen, aufpolierten Volkslieder aus dem kleinbürgerlichen Milieu alter Judenviertel. Es handelt sich um alte Volkslieder und Evergreens wie „Le Chaim“ in zwei Versionen, „My jiddische Mame“, das Ende der zwanziger Jahre

zum Repertoire von Sophie Tucker gehörte, das Duett aus „Anatevka“, eine Brecht-Weill-Nummer aus „Happy end“ und „Exodus“. Ausgesprochene „Ohrwürmer“ sind drei Kompositionen von Jacques Halland über eine besoffene Hummel, „Waterlooplein“ und die Geschichte vom hungrigen Gast am Fastentag. Einem Irrtum sei von vornherein vorgebeugt: es handelt sich nicht um eine philosemitische Gelegenheitsproduktion, auch wenn beide Platten von einem krassen Außenseiter vertrieben werden, nämlich dem kleinen Buchverleger Schuster aus der Provinz. Wenn Schuster großen Firmen die Hallands weg-schnappen konnte, spricht das nur für den Outsider aus Ostfriesland. Aber schließlich sind Chansons mit Niveau ja auch keine Kassenschlager ...

Horst Hartmann



LiLaLo. Jiddisches Cabaret in Amsterdam
Verlag Schuster Leer (S ST 30–1001)

LiLaLo. Jiddisches Cabaret in Amsterdam.
Verlag Schuster Leer (S ST 30–1002)

ANGEKREUZT

X Die Musik der Subkultur ist eine Mischkunst. Nur selten läßt sich eine Gruppe stilistisch genau festlegen, meist wechseln Jazz, Beat, Soul, Blues und noch anderes innerhalb einer Produktion, oft auch eines Stücks: Kennzeichen der musikalischen Pop-Art (oder, wenn man nur eben dies meint, der Pop-Musik). Im Taschentext zu Four Reasons (MPS 15 253) schreibt Manfred Miller treffend über die Musik des Dave Pike Set, aber von allgemeiner Gültigkeit: „Stilbruch, der keiner ist, als Stilprinzip ... Unbeschwert vom Zwang herkömmlicher Regeln und Verfahrensweisen wird es (das musikalische Material) in neuem Zusammenhang neu interpretiert“. Bei Pike führt das Schlagwort vom Pop-Jazz jedenfalls auf die

falsche Fährte, da ist „alles drin“ vom Genannten und dazu das obligatorische Stück Exotik (mit Kriegel an der Sitar), ein eigenwilliges, aber keineswegs esoterisches Repertoire, anregend, aber nie aufregend und ohne die einzelnen „Maschen“ allzu bewußt in den Vordergrund zu spielen. Können und Geschmack haben die Karriere dieser erst seit zwei Jahren bestehenden Gruppe ermöglicht – bei Pike klingt sogar das weich geschlagene Vibraphon noch erträglich; aber nun sollten sie aufpassen und nicht zu viel aufnehmen. Manchmal wird die Substanz hier schon ein bißchen dünn.

X Ganz anders ist da Rolf Schwendter. Seine „Lieder zur Kindertrömmel“ (Poly-

dor 2371 003) sind nicht nur wegen des überaus unharmonischen Begleitinstruments ein starkes Stück. Der dreifache Doktor (der Rechts-, der Politischen Wissenschaften und der Philosophie) serviert mit abgehackter Diktion, unterstützt vom monotonen Tacklack seiner Trommel, aktuelle, detaillierte, realitätsbezogene Kritik. Sein „Werbelied für die Konsumgesellschaft“ etwa nimmt den Werbeslogan einer Zigarettenfirma als Vorwurf und spinnt ihn eigenwillig weiter: „Mit A fängt alles Gute an, der Aussatz und Amerika ...“. Seine Lieder, die er zumeist als Balladen tituliert, sind deftig, aggressiv und deutlich. Sicher setzt Schwendter in seinen Texten einiges Wissen zum besseren Verständnis voraus, aber die Lust zum ästhetisierenden Doppelsinn, zum geistvoll wenigsgedenden Wortspiel geht ihm völlig ab. Kein Wunder, daß ihm sein „Abendgebet eines Kindes“ sogar eine „Unzüchtigkeitsanzeige“ einbrachte. Von allen deutschsprachigen kritischen

Liedermachern ist Rolf Schwendter sicher am wenigsten auf melodische Gefälligkeit und am stärksten auf textliche Wirkung bedacht.

Rainer Wagner

